ИСКУССТВО КИНО

0 0 6

первый
развлекательный

Кино на СТС!

радио спорт 93.2 FM

ПЕРВОЕ

СПОРТИВНОЕ РАДИО РОССИИ

1

2

3

Джесси Меткалф
Ашанти
Дженни МакКарти

в кино со 2 ноября

www.tucker.ru

©2006 Twentieth Century Fox

на правах рекламы

❑**«КИНОТАВР» МЕНЯЕТ ИМИДЖ** ТЕАТРАЛЬНОСТЬ НЕ ТОЛЬКО ВТОРГЛАСЬ В КИНОСРЕДУ, НО И ПОБЕДИЛА *КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ* ❑**«ЭЙФОРИЯ»: МИР ДАВНО ОСТАНОВИВШЕГОСЯ ВРЕМЕНИ** КРОВАВАЯ НАРОДНАЯ ДРАМА ПРЕВРАТИЛАСЬ В КУЛЬТУРНО СТИЛИЗОВАННУЮ АНТИЧНУЮ ТРАГЕДИЮ *НИНА ЦЫРКУН* ❑**ТРИ ТОВАРИЩА ИЗ ПИТЕРСКИХ 90-Х** «МНЕ НЕ БОЛЬНО» — КОНТРОЛЬНЫЙ ВЫСТРЕЛ В ТЕМУ. С ОДНОВРЕМЕННЫМ ОБЪЯСНЕНИЕМ В ЛЮБВИ. СКВОЗЬ СЛЕЗЫ — А КАК ЖЕ ЕЩЕ? *ОЛЕГ ЗИНЦОВ* ❑**«ИЗОБРАЖАЯ ЖЕРТВУ»: ...КОНЕЧНО, ОН НЕ ГАМЛЕТ...** СЕРЕБРЕННИКОВ ЗАСТАВЛЯЕТ ЗРИТЕЛЯ ВЫБИРАТЬ: ИСКАТЬ ЛИ СВЕТ В КОНЦЕ ТУННЕЛЯ ИЛИ ПРОСТО ПОПЫТАТЬСЯ ВЫЙТИ ИЗ НЕГО *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* ❑**КОНЦЕПЦИЯ СЕГОДНЯШНЕГО ПИАРА** ВНИМАНИЕ МАССЫ — ТОВАР, КОТОРЫЙ ОТЛИЧНО И ДОРОГО ПРОДАЕТСЯ *ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ* ❑**НУЖД ПИКАНТНЫХ И ПРЕЗРЕННЫХ СУЩЕСТВО УПРОЩЕНО...** ВЛАСТЬ ПРИВАТИЗИРОВАЛА ОБЩЕСТВО И ОНО ДЛЯ НЕЕ ЧТО-ТО ВРОДЕ ЛИЧНОЙ РЕНТЫ. И НУЖНО ОРАТЬ, ЧТО НЕЛЬЗЯ ИСКУССТВО ВЫСТАВЛЯТЬ НА ТОРГИ *ЮРИЙ НОРШТЕЙН* ❑**«НЕ РОДИСЬ КРАСИВОЙ». ДОЛЮМЬЕРОВСКОЕ КИНО. А ПО ЖИЗНИ?** ВИТРИНА... ЗА СТЕКЛОМ — ИДЕАЛ. В СТЕКЛЕ — ОТРАЖЕНИЕ ТЕБЯ. ЭТИМ И ЛЮБОПЫТНЫ СИТКОМЫ И ДРАМЕДИ, ИМЕЮЩИЕ ПОВЫШЕННЫЙ СПРОС *ЮРИЙ БОГОМОЛОВ* ❑**ГВИДО. ЮРИС. АНДРИС. У ГОЛОСА ЕСТЬ ЭХО** ОНИ ПОНИМАЛИ, ЧТО НАДО УМЕТЬ СЛЫШАТЬ ШЕПОТ СВОЕЙ ЭПОХИ *ИЛГА ВИТОЛА*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №8/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

ЕЛЕНА СТИШОВА — ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ — КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

В поисках тенденций

«Кинотавр»-2006

РЕПЕРТУАР

23

НИНА ЦЫРКУН

Тавромахия

«Эйфория», режиссер Иван Вырыпаев

28

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

С кем хлеб делить и пить вино

«Мне не больно», режиссер Алексей Балабанов

31

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Ни свой, ни чужой

«Живой», режиссер Александр Велединский

36

МАРИНА ДРОЗДОВА

«Жизнь обыденная, всем доступная...»

«Человек безвозвратный», режиссер Екатерина Гроховская

40

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

О, сколько нервных и недужных связей...

«Связь», режиссер Авдотья Смирнова

44

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Жертвоприношение

«Изображая жертву», режиссер Кирилл Серебренников

49

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Изображая человеков

«Изображая жертву», режиссер Кирилл Серебренников

КОММЕНТАРИИ

53

ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ

Шоссе в никуда

58

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Геополитика культуры

61

НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ

Советы и сомнения

КИНОФОТОСЕССИЯ

65

ДЖЕММА ФИРСОВА

Театр одного портрета

Фотохудожник Валерий Плотников

РАЗБОРЫ

71
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Куда пришли мы?
Беседу ведет Лариса Малюкова
«Союзмультфильм»: вчера, сегодня... завтра?

88
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Кино после Освенцима

89
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Двери
«Мужское — женское», режиссер Жан-Люк Годар

MEDIA

93
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
Код триумфа Кати Пушкаревой
«Не родись красивой», СТС

103
СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
Столыпин без «галстука»
«Столыпин... Невыученные уроки», режиссер Юрий Кузин

ОПЫТ

109
АНДРЕ ТЕШИНЕ:
«Я снимаю каждую сцену, как короткометражку»

114
АЛЕКСЕЙ ЮСЕВ
Забавные игры
Опыт политической интерпретации фильма

ПУБЛИКАЦИИ

121
ИЛГА ВИТОЛА
Подстреленные птицы
Воспоминания о Гвидо Звайгзне, Юрисе Подниексе, Андрисе Слапиньше

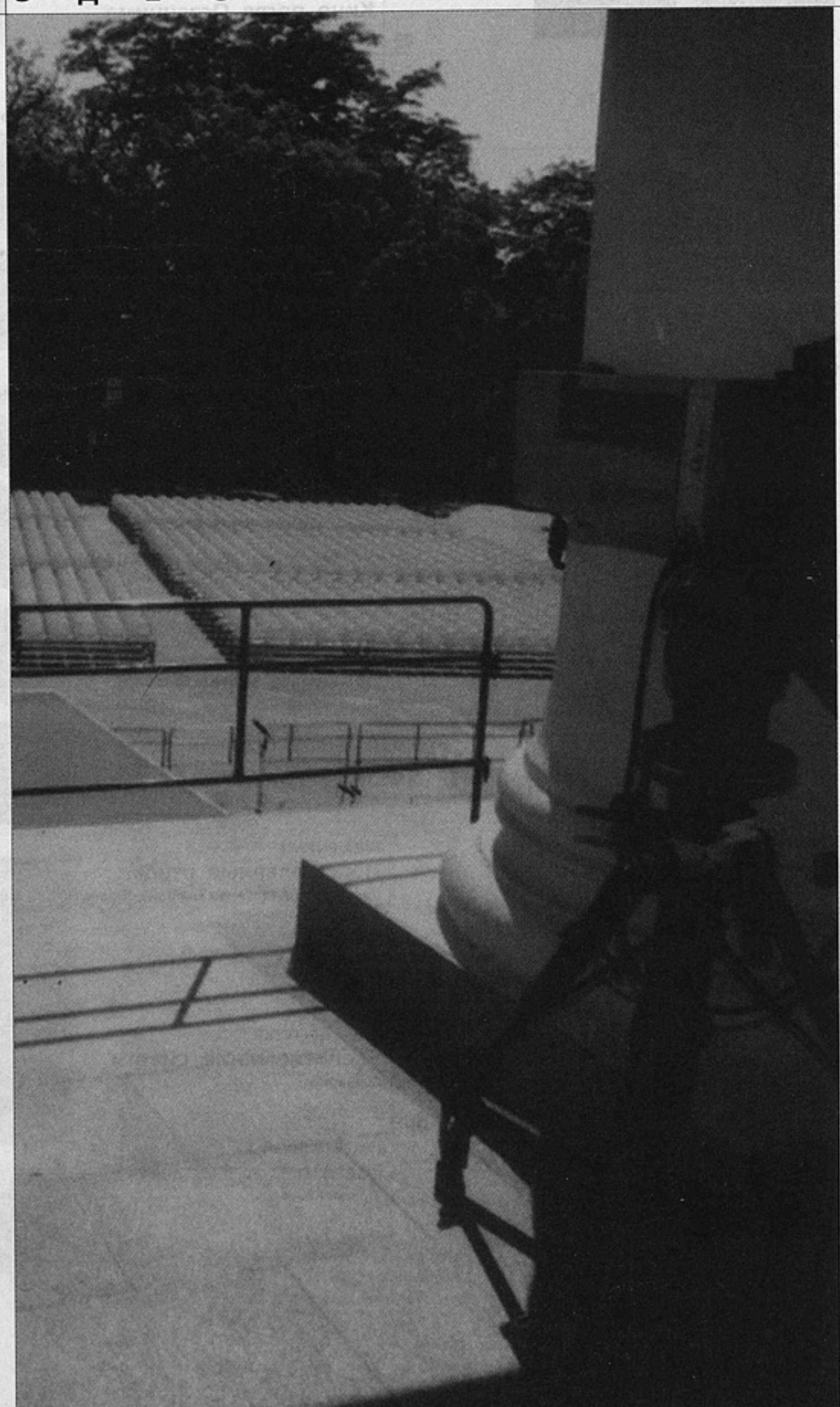
ЧТЕНИЕ

135
ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
Чаепитие после смерти
Сценарий

161
ПИТЕР ГРИНУЭЙ
Золото
Фрагменты книги

SUMMARY

175



Сочи. Площадь перед Зимним театром

В нескольких рубриках этого номера вы найдете материалы, посвященные «Кинотавру»-2006, его новому имиджу, его профессиональным и культурным итогам и перспективам. Смена фестивальных форматов, расширившая как возможности программирования, так и поле обсуждения отечественного кинематографа, позволила наиболее адекватно представить годовую кинопродукцию в сложном контексте ее связей с сегодняшней реальностью. Сочинский экран был по преимуществу премьерным, но главное — отразил всю остроту художественных и мировоззренческих противоречий современного российского кино. Никогда, пожалуй, не было такой поляризации критических суждений по столь большому кругу новых фильмов. В этом и следующих номерах мы пытаемся познакомить читателя с разными мнениями на самые заметные — и спорные — работы российских режиссеров. О трех из них — «Острове» Павла Лунгина, «Перегоне» Александра Рогожкина и «Свободном плавании» Бориса Хлебникова, а также об уроках, которые вынесли из завершающегося киногода ведущие российские продюсеры, собравшиеся в Сочи, — разговор впереди.

ЕЛЕНА СТИШОВА — ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ — КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

В поисках тенденций

«Кинотавр»-2006

Елена Стишова. На «круглых столах», которые в изобилии проходили в рамках фестиваля, щедро сыпались формулировки типа «произошел прорыв», «наше кино вышло из анабиоза и демонстрирует высокий уровень» и т.п. Звучало так, будто мы уже достигли наконец-то звезд и вершин. А с другой стороны, герой фильма «Изображая жертву», удостоенном Гран-при, буквально в первом кадре ляпнул, мол, российское кино, мягко говоря, в заднице. И, как говорится, все опошлил.

Ирина Любарская. Он не сказал политкорректно: «российское», он сказал неполиткорректно: «русское».

Е.Стишова. Не дожили мы еще до политкорректности! Я констатирую две точки зрения: одна — негативная — прозвучала с экрана, усиленная эпатажной подачей, другая — позитивная — тиражировалась на наших тусовках. Попробуем определиться, в какой точке находится наше многострадальное кино. Для разгона выскажу бесспорное, на мой взгляд, замечание: на фоне прошлогоднего «Кинотавра», уже нового, по сути фестиваля, но со старым, привычным брендом, нынешний профессионально поднялся, конкурс произвел впечатление ровности, если исключить пару фильмов, которые попали сюда

достаточно случайно или волею судеб. И Бог с ними, не без этого. Но, возможно, из суеверия я боюсь строить обобщения, тем более концепции, на этом ощущении подъема, потому хотя бы, что шестнадцать предыдущих раундов «Кинотавра» меня обманывали. Что-то загоралось, казалось, вот оно, начинается, кинопроцесс очнется, но надежды испарялись, расходились кругами по воде... Сейчас гораздо больше уверенности. Так или эдак, но наша киноиндустрия воспрянула, заработала. Нет, однако, повода говорить о том, что сложились определенные художественные тренды, кроме одного, подсознательного: быть подальше от реальности. Хотя есть несколько фильмов, которые мне просто понравились. Прошу высказываться.

К.Разлогов. Мне хотелось бы сказать хорошие слова в адрес организаторов, потому что фестиваль действительно прошел достаточно профессионально, действительно стал более деловым, хотя он не утерял и тусовочных качеств, в которых есть своя таинственная прелесть. Тусовочностью он не уступает предыдущим фестивалям. Но наряду с тусовочностью в качестве основной для организаторов «Кинотавра» появилась линия деловая: семинар продюсеров, конкурс заявок, обсуждения фильмов — все это говорит о том, что связи кинофестиваля с кинопроцессом, безусловно, укрепились.

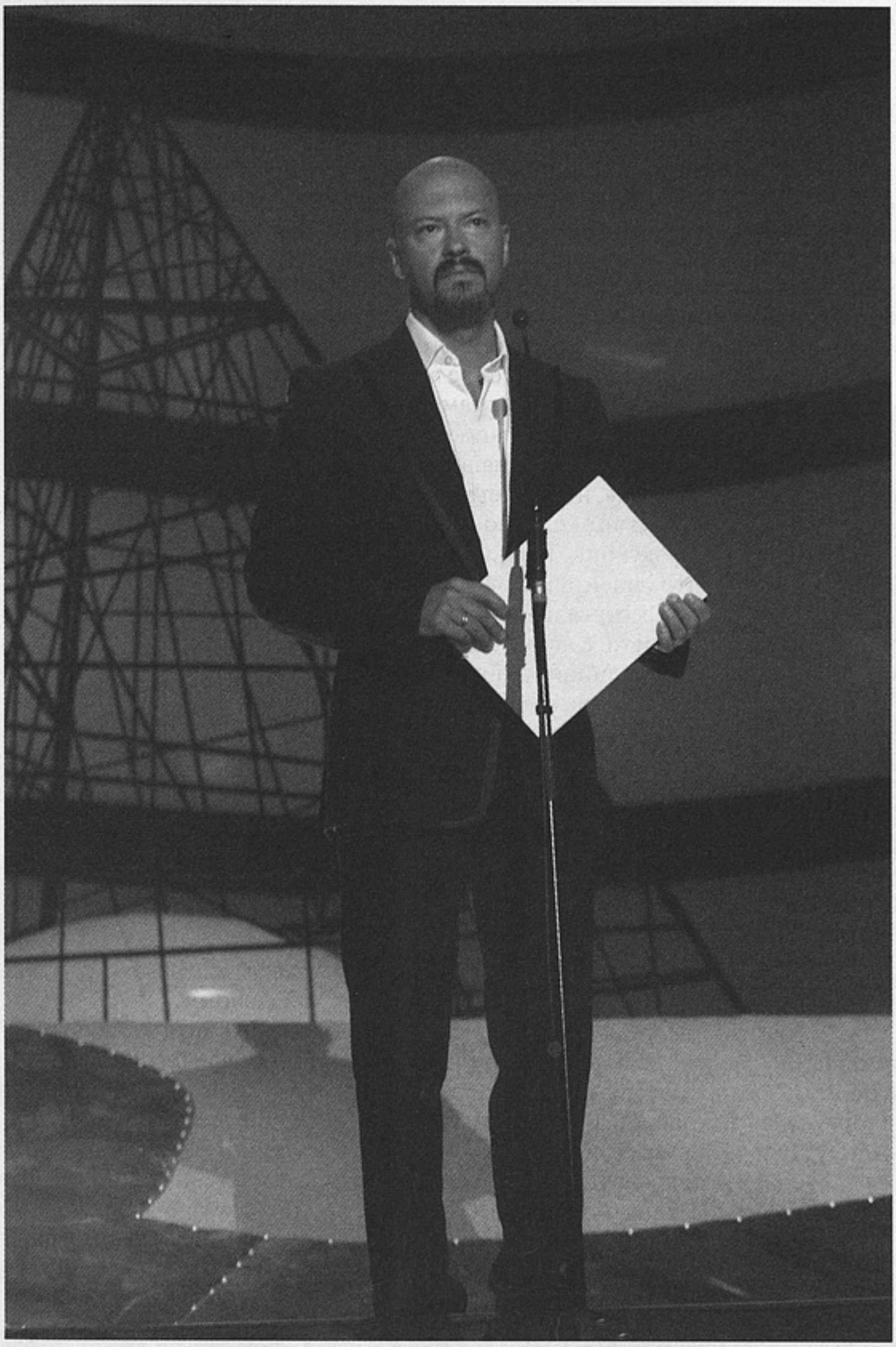
Вторая отличительная черта фестиваля — это его конкурсная программа. Фестиваль повзрослел и стал премьерным. Он стал соблюдать первое элементарное правило любого уважающего себя фестиваля — в конкурсе только премьеры. В этом плане «Кинотавр» подает пример другим фестивалям, которые тоже должны следовать принципу премьерности. И поэтому график проведения больших смотров отечественного кино, видимо, каким-то образом будет изменяться.

Что же касается состояния кино, то здесь ситуация другая. Насколько точно и полно фестиваль отражает ситуацию в отечественном кино? Я думаю, отражает нормально (в совокупности своих программ, а не только в конкурсе). Я получил полное подтверждение того, что отечественный кинопроцесс развивается не только в полном отрыве, но и в полном противоборстве с мировым кинопроцессом. Это прозвучало даже в выступлении Александра Роднянского на семинаре с европейскими продюсерами: мол, вы пришли сюда в поиске наших денег. Когда-то мы делали то же самое – стремились к копродукции ради денег, сейчас нам это не нужно. Мы укрепляем связь с отечественными кинозрителями, делаем фильмы для себя, а вы — нахлебники, которые хотят отобрать у нас часть наших денег (я огрубляю, конечно). Так прямо и скажите, что вам нужны наши деньги и за этим вы сюда и явились.

И второе показательное выступление — Юлия Гусмана на «Ринге». Не та ругань, которую цитировали все, а когда он сказал: «Этот дурак Тарантино, который дал приз насквозь лживой картине Майкла Мура «Фаренгейт 9/11».

В этих двух выступлениях совершенно с разных концов прозвучало одно: радикальное неприятие того, что сейчас происходит на крупнейших мировых кинофестивалях и в мировом кино в целом. И стремление строить свое кино для себя в расчете не только на свою тусовку, но и на своего зрителя, и на своего критика, в общем, на все свое. Для фестиваля национального кино, быть может, эта позиция правильная. Может быть, фестиваль национального кино и должен отстаивать такого рода интересы и превращать отечественное кино в лучшем случае в подобие кино индийского. В Индии снимают огромное количество фильмов, которые смотрит огромное количество индийских зрителей, однако все эти произведения в контексте мирового кино просто не существуют.

Следующий вопрос: как внутри нашего кино воспринимаются различные тенденции, обнаруженные на фестивале да и за его пределами? Первое, что бросается в глаза, — очень сильное влияние театра на ценностную ориентацию нашей интеллигенции. И по откликам критиков и зрителей, и в известной мере по итогам фестиваля театр победил кинематограф. Кинематографическая тусовка потерпела поражение в более широком театральном контексте.



Федор Бондарчук ведет церемонию открытия

Я имею в виду две картины: «Эйфория» и «Изображая жертву». Театр, который был маргиналом (кто сейчас помнит «Постельные сцены» того же Кирилла Серебренникова?), передвинулся на первый план на фестивале, где ранее господствовало кинематографическое, а затем телевизионное сообщество. Для меня это было неожиданно, хотя, может быть, это уже начиналось и на предыдущем фестивале, потому что Галина Волчек была председателем жюри. В этом году председателем жюри был кинематографист Рустам Ибрагимбеков, но, тем не менее, театральность не только вторглась в киносреду, но и победила.

Е.Стишова. Не забудь, что Ибрагимбеков еще и театральный драматург. Как ты полагаешь, наше противостояние мировому кинопроцессу — случайность?

К.Разлогов. Скорее закономерность. В мировом кинопроцессе можно выделить две тенденции. Первая обнаруживает себя в коммерческом прокате, вторая — преимущественно на фестивалях.

Если взять генеральную линию в прокате, то она, безусловно, связана с так называемыми блокбастерами. В последнее время мы стали создавать собственные блокбастеры, которые, в принципе, конвертируемы. Это политика Первого канала, это «Дозоры», которые изначально планировались как конвертируемые, хотя в публичных заявлениях Константина Эрнста демагогически подчеркивалось, что мы делали эти фильмы для своих зрителей, а не на экспорт. В «Дозорах» можно при желании обнаружить влияние братьев Стругацких (хотя оно сильнее, скажем, в «Гадких лебедях» Лопушанского) и иных наших традиций, но в лентах Бекмамбетова ярче влияние дешевой американской продукции. Откуда и стремление врасти в эту среду: готовится совместный с американцами «Дозор», Бекмамбетов снимает в Лос-Анджелесе и т.п.

Другая тенденция — это создание блокбастеров «для себя», потому что, кроме «Дозоров», все остальные наши блокбастеры принципиально не конвертируемы: ни «9 рота», ни «Турецкий гамбит» не имеют шансов на широкий мировой прокат. В этом плане они уступают не только «Дозорам», но и нашей артхаусной продукции. И таких неконвертируемых блокбастеров будет больше, потому что ориентация на внутренний рынок более сильна.

Есть общие для фестивального кино и мейнстрима черты, когда картины касаются современности, а не фантастических сюжетов. Везде в мире, в принципе, преобладает тенденция социального, даже социалистического реализма, политкорректности, гражданской ответственности, которые высоко ценятся на рынке идей.

Е.Стишова. Мы уже проходили — и очень долго — этап кинематографа больших гражданских страстей, вышли из него и теперь хотим о нем забыть, вытеснить его. Частная жизнь, так долго пребывавшая под подозрением, сегодня больше привлекает, чем сюжеты социальные или, не дай Бог, политические. Они отданы на откуп телевидению. Когда появляются «Время танцора» или «Магнитные бури», критика просто не знает, что делать с такого рода фильмами.

К.Разлогов. В том-то и дело. Мы находимся в фазе, когда идеалы социальной справедливости, гражданского равноправия, национально-освободительных движений кажутся принадлежностью далекого прошлого, хотя это и есть настоящее и будущее мирового культурного и кинематографического процессов. Мы с радостью бросаемся в противоположную сторону. В этой «другой стороне» мы находим антониониевскую эстетику и проблематику, как, скажем, у Дуни Смирновой и вообще в «новорусском» кино, там же обнаруживаем «чернуху» и тусовочные «капустники». Одним словом, находим все что угодно, только не социальное кино. Последнее нам глубоко противно, неприятно, непонятно и кажется предательством высоких эстетических идеалов.

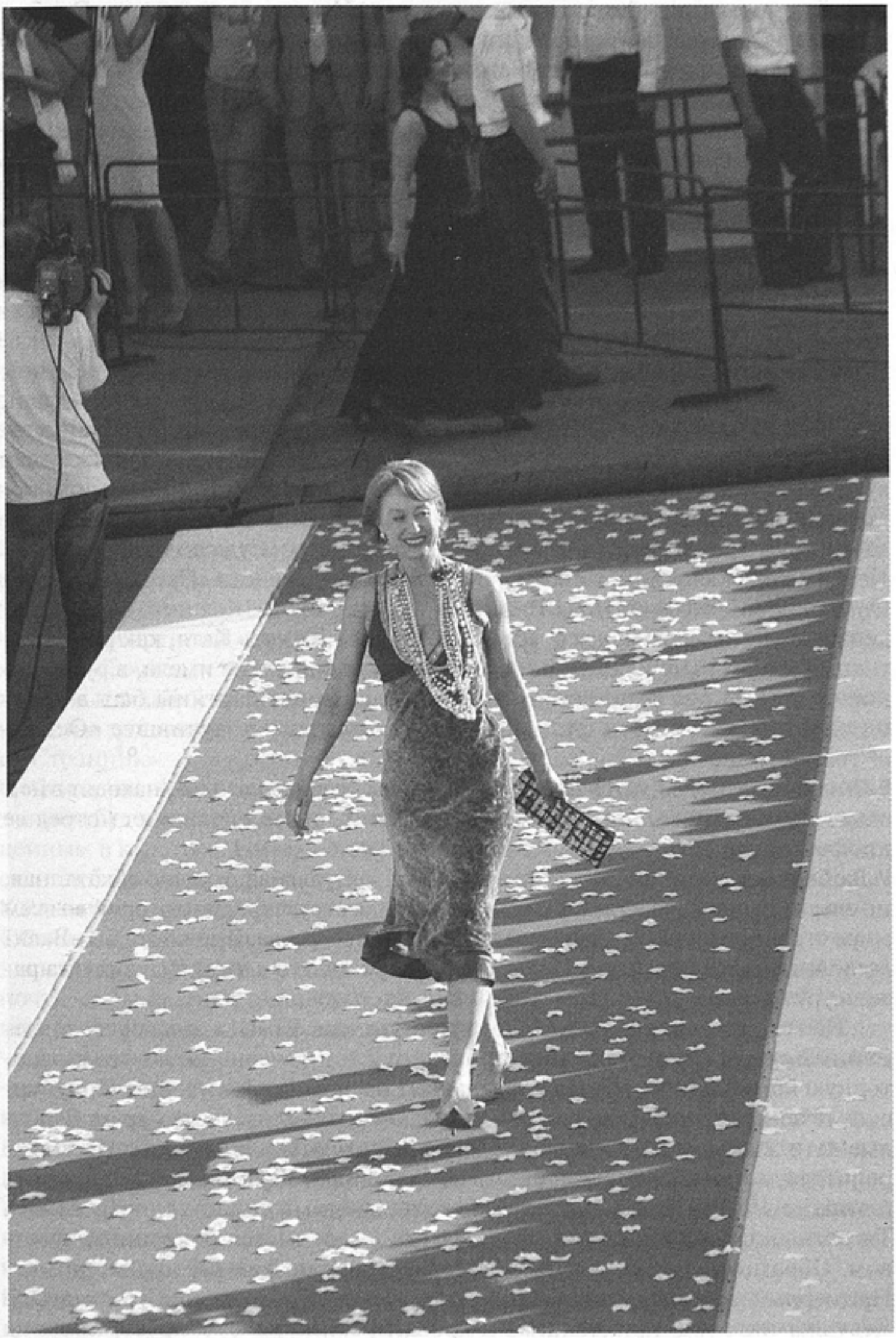
Е.Стишова. Более того, на мой взгляд, уже сложилась тенденция показа глубокой вражды между индивидуумом и социумом. В прошлом году на «Кинотавре» было несколько таких фильмов: «Парниковый эффект», «Ловитор». В «Свободном плавании», в «Живом», конкурсных фильмах нынешнего года эта тенденция выглядит естественным фоном нашей жизни, имманентной чертой постсоветского общества. Идея социальной справедливости сдохла, так же как риторика, — и это лишний раз указывает на то, что наше общество никак нельзя назвать демократическим, тем более — либеральным.

К.Разлогов. Разнонаправленность векторов приводит к тому, что картины, которые интересуют большие мировые фестивали, здесь оказываются на периферии (их можно найти разве что в программе «АиФория» на ММКФ у Плахова), а картины, которые интересуют нас, — абсолютно не интересуют их.

Объединяют эти два потока только имена художников, достаточно крупные сами по себе. Их нельзя игнорировать ни «там», ни «здесь». Так мы возвращаемся к живым классикам, которые у всех на слуху, или к молодым людям, у которых та же фамилия и которые попадают в тот же контекст. Более

новаторские точки пересечения дает совсем молодое поколение, например «977 / Девять Семь Семь» — картина, которая явно по отношению ко всей программе «Кинотавра» выглядит не просто периферийной, а задворками далекой провинции. Правда, провинцией в данном случае оказывается официальная программа Каннского кинофестиваля, который взял дебют Николая Хомерики в программу «Особый взгляд».

И.Любарская. Раз мы перешли к конкретным картинам, то, во-первых, я, к сожалению, не разделяю мнение Кирилла Эмильевича о каком-то новаторстве Николая Хомерики. Я вообще ввела бы временный мораторий на просмотр фильмов Тарковского и Германа-старшего нашими молодыми режиссерами, как, впрочем, и на чтение стихов Бродского нашими молодыми поэтами или прослушивание музыки Шнитке композиторами-новичками. По-



Лариса Удовиченко

тому что они же черт знает что производят, исходя из своих сильных впечатлений. На мой взгляд, «977» является типичным вторсырьем такого рода. У Хомерики, к счастью, есть и свои, незаемные способности — его картина визуально очень недурна. Но все же главное ее достоинство состоит в том, что ее по определению можно предлагать отборщикам больших международных фестивалей, упорно ищущим по нашим сусекам загадки русской души, матрицей которых остаются все те же — вульгаризированные донельзя — Тарковский с Германом.

В конкурсе «Кинотавра» была представлена другая дебютная картина «Человек безвозвратный», которая тоже могла бы поехать в этом году в Канн, как мне рассказала ее режиссер Катя Гроховская. Ее не взяли с показательной формулировкой: «Такое кино мы сами делаем».

Фильм Гроховской многие просто не заметили, но есть небольшой круг людей, которым он действительно понравился. И я к ним принадлежу. Он, безусловно, несовершенен, как всякий дебют. Однако у этого кино все-таки, кроме задачи получать призы на фестивалях, есть и другие задачи — например, представить вменяемый образ страны. В Канне от нас не хотят историй, которые делают на Западе. И у нас их поэтому не хотят ценить, принимая в штыки. Однако в большинстве своем мы живем точно теми же проблемами, что и весь цивилизованный мир, а не псевдонаучными поисками кодов к душе человека, как в фильме «977». За исключением катастрофического названия «Человек безвозвратный» — это нормальное кино о нормальных перипетиях в жизни нормальных людей, которого мы давно не видели.

Е.Стишова. Слава богу, замаячила наконец тенденция снимать про нормальную жизнь.

И.Любарская. Да где ж в нашем кино тенденции? Они все на телевидении, в сериалах — там, где сидящие на «кнопке» люди жестко рулят аудиторией, всячески насилуя ее и заставляя при этом получать удовольствие. В кино таких ресурсов нет. Поэтому, по-моему, все сейчас создается заново (включая аудиторию), в меру индивидуальной одаренности, нахватанности или испорченности продюсеров и авторов. А богатая традиция советского кино свелась к двум-трем именам и выродилась в эпигонство. Судя по тому, что та же Катя Гроховская, снимая свой фильм, никогда не видела «Срезки» Роберта Олтмена и «Магнолию» Пола Томаса Андерсона, во ВГИКе никто не учит студентов на лучших образцах современного кино. То есть Катя, как раз защитившая диплом «Человеком безвозвратным», понятия не имела, в русле какой традиции она работает. Но хотя бы сценарист картины был в курсе и позже показал ей эти фильмы, включая недавно получившее «Оскар» «Столкновение».

Е.Стишова. Многие, кому нравится «Человек безвозвратный», находят в нем сходство с композицией «Магнолии». Значит, автор сценария смотрел ее профессионально.

И.Любарская. «Магнолия» — это эффектная, актуальная, хорошо обкатанная, но еще не вышедшая в тираж композиционная структура, по которой во всем мире строятся фильмы, отмеченные печатью авторства. Взять хотя бы «Вавилон» Алехандро Гонсалеса Иньярриту, получившего в этом году приз за режиссуру в Канне.

На мой взгляд, очень хорошо, что студентка ВГИКа взялась за современный сюжет и попыталась выстроить его как многофигурную и разновекторную композицию, которая превращает на экране естественное броуновское течение жизни в калейдоскоп каждодневных человеческих драм. Взрослые дети живут своей жизнью, не часто вспоминая о родителях. Нестарые родители, оставшись вдвоем, ищут, чем заполнить образовавшуюся пустоту, и этим цементом отношений оказывается страшный диагноз одному из них. Тягостный служебный роман неожиданно разрешается искренним чувством. Образцово-показательный брак рассыпается, как карточный домик. Примерный отец двоих детей скрывает от всех свои похождения в гей-клубах. Девушка-инвалид, прикованная к кровати, тайно мастурбирует, глядя на

портрет Брэда Питта. Курсант военного училища ради денег оказывает секс-услуги одинокой бизнес-даме, которая годится ему в матери. Ее вполне уместно сыграла Галина Логинова, больше известная, как мама Миллы Йовович. Судьбы людей пересекаются и расходятся, как линии на схеме городского транспорта: герои пересаживаются с одной сюжетной ветки на другую, стоят в пробке на экзистенциальных перекрестках, случайно проезжают нужную станцию, не успевают вскочить в уходящий вагон, а кого-то поезд завозит в тупик, откуда нет возврата. Действительно, такой фильм вполне мог быть снят на Западе — не хватает только Миллы Йовович в одной из ролей. Мне нравится, что режиссер не гонится за самобытностью, не тужится выдавить из себя во что бы то ни стало большую идею. Гроховская сделала космополитичное кино с русским акцентом, рассказывая о проблемах, понятных любому человеку. Кажется, чего бы проще. Но именно современная нормальная жизнь не интересует наших режиссеров и наших критиков.

К.Разлогов. Но что вы там увидели особенного? Провинциальная жизнь — это хорошо. Стремление показать много человеческих судеб в разбросе и в пересечениях — это довольно распространенная технология в современном кино. Не зря вспомнился «Вавилон», где разные судьбы завязаны в такой драматургический узел, все так выверено, сделано, доведено, дожато, что разница между им и «Человеком безвозвратным» просто очевидна: одна картина — это каша, а другая — футбольный мяч. Одна картина, наша, не сделана, а другая — грубо говоря, сделана. Хотя в потенциале в нашей картине есть глубоко спрятанный в каше футбольный мяч, который надо достать, надуть, привести в норму и сделать фильмом.

Е.Стишова. Вы уловили в каком-то из фильмов структурную новизну, то, чего раньше не было в нашем кинематографе? Задаю вопрос практически риторический, потому что Кирилл уже предупредил меня своим монологом, сказав, что мы, как всегда, в противофазе мировому кинопроцессу, значит, не только ничего нового, но все глубоко старое, разве что закамуфлированное под новизну.

К.Разлогов. В противофазе — это не значит ничего нового, это как раз может быть и новое. Дело в том, что фазы не совпадают, но развитие от этого не меняется. Несколько лет назад мне показалось, что «новорусская» тенденция будет ведущей в нашем кино. Я ошибался. Здесь она представлена в лучшем случае одной картиной «Связь». И все. А чернуху, даже для нас устаревшую, мы видим в «Точке» — типичной картине второй половины 80-х — начала 90-х со всеми вытекающими отсюда последствиями. Неомистицизм, квазирелигиозное кино тоже представлено, по крайней мере, двумя картинами — «Остров» и «Странник».

Е. Стишова. А мне всегда казалось, и я ошибалась, что у нас излюбленным жанром будет мелодрама, которая традиционно была нашим жанром, укорененным в культуре. Ничего подобного, мелодрама в загоне, наше кино подсело на блокбастеры.

К.Разлогов. Блокбастеров тоже в программе не много.

Е.Стишова. В конкурсе их нет, в отличие от прошлого года, когда соревновались и «Бой с тенью», и «Статский советник», и т.п. Просто другого кино почти не было. Так что поворот, случившийся за этот год, -— урожай фильмов, достаточный для того, чтобы выбирать. Премьерность конкурса обеспечена ростом кинопроизводства. Были годы, когда «Кинотавр» показывал все, что было в наличии.

И.Любарская. А нет ли у вас своего списка картин, которым не стоило бы попадать в программу «Кинотавра»? Я, например, не очень поняла, что там делал фильм Юлия Гусмана «Парк советского периода», и слишком хорошо понимаю, почему затесался «Заяц над бездной» Тиграна Кеосаяна. И, конечно, программу короткого метра лучше было бы вовсе убрать, чем представлять в таком виде. А что бы вы убрали из программы?

К.Разлогов. Я всеядный. Считаю, что национальный фестиваль для того и национальный, чтобы попадало по возможности все, хотя нет добра без худа, у нас

сейчас и так слишком большой выбор... По каким критериям проводится отбор? Разные программы представляют разные грани кинопроцесса. С одной стороны, «Эйфория», как бы маргинально-эстетская, с другой, кино на площади, коммерческое. Структура программы у меня не вызывает сомнений. Программа в целом немножко перегружена, но это другой вопрос. Единственное, что меня сильно огорчило, — это подбор короткометражных фильмов. Я просмотрел ее не полностью — приблизительно три четверти — и ничего интересного не увидел.

Е.Стишова. Вероятно, отборщики брали все то, что им предлагали.

К.Разлогов. Может быть, и так. Обычно, когда смотришь короткометражки, всегда надеешься, что что-то мелькнет. Здесь — нет.

Е.Стишова. Как в позапрошлом году мелькнула картина Кати Гроховской «Двое», которая и получила тогда главный приз.

К.Разлогов. На самом деле существуют разные системы оценок. Приведу один пример. Картина Рогожкина «Перегон», отобранная на кинофестиваль в Карловы Вары, явно имеющая шанс на некий международный резонанс — благодаря тематике. Я бы ее показал на Московском фестивале, если бы им занимался. А с другой стороны, когда было обсуждение фильма в Сочи, я высказал ряд критических замечаний, в основном по драматургии. Режиссер и продюсер с критикой не согласились, ссылаясь на романную структуру фильма, даже на Достоевского. Одним словом, оправдывали конструкцию, где многие сюжетные линии не завершаются. И вот лечу я из Сочи обратно в Москву и по дороге, в автобусе, слышу, как два молодых кинематографиста с «Кинотавра» обмениваются мнениями: «Перегон» — полный отстой, непонятно вообще, зачем его показывают». То есть мы в лайковых перчатках с большим художником общаемся и высказываемся очень осторожно, а между тем уже появилось поколение, для которого такое кино просто не существует, смотреть его невозможно... И это люди, которые работают в кинематографе, тоже участники фестиваля, а не зрители со стороны, не просто молодежь, а молодые кинематографисты. Боюсь, произошел слом, в результате наши с вами архаические критерии по поводу того, что хорошо, что глубоко, что интересно, что своеобразно, наталкиваются на достаточно радикальное неприятие. Как говорили мастера «новой волны» — «папино кино».

Е.Стишова. Картины режиссеров старшего поколения не котировались ни у жюри, насколько я знаю, ни среди кинематографистов. Я считаю Рогожкина крупным режиссером, стилистически он мне близок. Несмотря на то, что в «Перегоне» есть длинноты, картина мне легла на душу, я вижу в ней глубокий русский андерграунд. Мне кажется, что «несмыкание связок» между современным поколением, которое уже у руля, и старшим поколением (хотя Рогожкина к нему не отнесешь, он, как Балабанов, пусть тот и помладше, представляет поколение зрелых мастеров, опору нашего кино) поддерживает атмосферу скрытой вражды и открытого соперничества. Возрастной контроль, дискриминация по возрасту — какая уж тут политкорректность! Молодым кинематографистам автоматически не нравится все, что сделано старшими поколениями. Проблема эта не эстетическая, а психологическая. Это желание отмежеваться от того, что связано с «совком», и отсутствие зрелого индивидуального вкуса. Куда важнее не выпасть из своей тусовки.

И.Любарская. Ой, ну расскажите же мне, наконец, кто это молодое поколение, которое отправляет всех в отстой? Назовите мне, пожалуйста, их имена, чтобы я знала. Потому что, кроме Феди Бондарчука, который, безусловно, клевый чувак, но снял пока только один фильм, я никого не знаю. Да и Федору Сергеевичу, между тем, не двадцать лет.

К.Разлогов. Это потерянное поколение 90-х.

Е.Стишова. Гламурная генерация, вышедшая из клипмейкеров.

И.Любарская. Да нет, я не о заслуженных деятелях гламура и даже не о тех безымянных, но уважаемых Константином Эрнстом (он воспел их на одном из «круглых столов» в Сочи) клипмейкерах, которые легко могут расписать бюджет, план съемок и нарисовать раскадровку. Я имею в виду подлинно моло-

дое поколение, которое уже совершило нечто, чтобы сказать друг другу походя: «Рогожкин — по́лный отстой».

Е.Стишова. Тот же Звягинцев, тот же Попогребский с Хлебниковым, которые сделали «Коктебель». Несколько лет назад они так красиво прошли по международным фестивалям. Но сказать, что это поколение, я не могу. Зато уверена, что они не отправят в отстой, путь даже на словах, своих старших коллег. Не только из вежливости, но потому, что они способны оценить то, что сделано в кинематографе до них.

И.Любарская. Но красиво пройти в московском прокате они, кстати, не смогли. По этой причине они прошли только по фотополосам в нескольких журналах — я сама к этому руку приложила. Но для страны, уверена, все наши усилия и пропаганда были напрасными словами. Разве что кто-то обра-

Оксана Фандера

тил внимание на бесконечное упоминание в статьях о том, как прекрасен фильм «Коктебель» и что его авторы два года прожили тоже прекрасно, проехавшись по разнообразным международным фестивалям.

К.Разлогов. «Коктебель» был признан Международной федерацией кинопрессы лучшим фильмом года! За него проголосовало большинство ведущих кинокритиков мира!

Е.Стишова. Мы опять приходим к тому, что всегда было для нас проблемой. Всегда существовал колоссальный перепад между тем, что смотрят народные массы, и тем, что выбирает для себя и возносит узкая прослойка интеллигенции.

К.Разлогов. Теперь уже — нет. Что успех у прослойки, что широкий прокат — все «9 рота».

Е.Стишова. Но, подожди, далеко не все в киносреде — поклонники фильма Бондарчука.

К.Разлогов. Зато призы, которые вручает киноинтеллигенция, — она вручает «9 роте».

Е.Стишова. Да, это наблюдается. Что-то случилось с интеллигенцией. Она сдала свои позиции и утратила амбиции. А действительно, по именам назвать молодое поколение — раз-два и обчелся. Герман-младший, Хржановский–младший... Кто еще? Быть ровесниками еще не означает быть поколением.

К.Разлогов. Я говорю, есть еще моложе. К примеру, Валерия Гай-Германика. Получила приз в коротком метре, две картины были в Канне, с ними она объехала огромное количество фестивалей.

И.Любарская. Можно, конечно, считать, что и Борис Хлебников, и Николай Хомерики, и Федор Бондарчук, и Филипп Янковский — новое поколение. Но скажите мне как опытные товарищи: разве все эти люди ищут какой-то новый киноязык? Мне-то кажется, что они говорят на абсолютно старом языке, которым говорили до них уже много-много лет и десятилетий. О тех, кто работает на урожайной ниве блокбастеров, сейчас разговор не к месту. Но я не вижу в фестивально успешных молодых режиссерах попыток прорваться со своей невиданной темой и со своим языком. Они поступают ровно наоборот, делая очень холодный, очень расчетливый и в целом профессиональный, тут ничего не могу сказать, но настолько вторичный фестивальный верняк, что перспективы появления нового языка с каждым их шагом движутся к нулю. Условно я называю их продукцию «фильмы, которые я бы и сама могла сделать». Если бы, скажем, у меня был досуг, амбиции и, главное, — пробивной, организационный темперамент. Или я ошибаюсь?

Е.Стишова. Мне кажется, что проблема нового языка в кинематографе вообще очень сложна не только для нас, но и для международного кинематографа. Проблема языка, в первую очередь, — это проблема мышления, а не новых технологий и спецэффектов. Когда формируется новое мышление, тогда оно без проблем находит новый язык, чтобы себя выразить. Во-вторых, кинематограф — искусство достаточно ограниченное. Это не литература. Кинематограф за сто с лишним лет своего существования сделал несколько прорывов, поэтому дальнейшие прорывы весьма проблематичны. Что-то происходит, когда появляется качественно новый сценарий, не похожий ни на какие другие. Сценарий, схватывающий новую реальность. Вспомните позднюю Киру Муратову.

И.Любарская. И тогда появляется свободный человек, не кроящий свои фильмы по проверенным лекалам. На наших глазах так произошло с Ларсом фон Триером, Тарантино, Кустурицей, Михаэлем Ханеке, Аки Каурисмяки, Ким Ки Дуком, Такаси Миикэ. Кто-то после первого фильма сдулся, как Спайк Джонзи или Грегг Араки. Или попал во второй эшелон, как Роберт Родригес мой любимый или, скажем, Кристофер Нолан. И у нас было такое же явление — Алексей Балабанов, режиссер, на мой взгляд, вполне равновеликий перечисленным и очень значимый для кино 90-х. Но разве в этих людях можно было на старте заметить ту тенденцию, которая сразу видна в наших спесивых молодых режиссерах, презирающих папино кино, но при этом де-

лающих вполне дедушкино кино? Рогожкин-то даже со своим не самым ярким «Перегоном» поинтереснее будет.

К.Разлогов. Не знаю, мне трудно сказать.

Е.Стишова. Почему? Мне кажется, что у Рогожкина в «Перегоне» не бог весть какой сложный месседж. Это кинороман с замечательно выписанными характерами, исторически точный срез нашей жизни.

И.Любарская. Возможно, он хотел рассказать слишком затейливую историю, но не получилось — перемудрил или недомудрил. Мне она напоминает строение детективов Агаты Кристи, где тоже долгая экспозиция, которая представляет нам кучу какого-то народа, ведущего непримечательные разговоры, но мы точно знаем, что будет труп. И труп появляется на опушке, и появляется Пуаро, свалившийся с неба, и все гадают, кто убийца, и т.п.

Е.Стишова. Боюсь, вы слишком начитанный критик и это вам мешает в данном случае. У Рогожкина дело вовсе не в трупе. Режиссер не уходит в детектив, сюжетная линия прерывается, завершаясь в эпилоге и то косвенно: мы просто догадываемся много лет спустя, кто убил негодяя.

К.Разлогов. Я считаю, что слова-то особого как раз и нет. Но то, что система точек отсчета меняется, — это не сугубо кинематографическая проблема.

Е.Стишова. Разумеется.

К.Разлогов. Чем интересен канал СТС? Тем, что руководство понимает: нужно играть на нескольких столах. Они финансируют «Сине Фантом», «Театр.doc», с другой стороны, — они ставят «9 роту» и т.п. То есть они сразу играют на нескольких столах, поскольку не знают, какой стол выиграет. Сила нынешнего «Кинотавра» в том, что он эти столы сохраняет. Поэтому многоплановость кинопроцесса никуда не исчезает, но ведущей силой остается телевизионная стезя, представленная именно каналом СТС, так как это развлекательный канал — в отличие от Первого канала, скорее политического. СТС — это Федор Бондарчук, Тина Канделаки, это совершенно другая культура, совершенно иные ценностные ориентации, мировосприятие. И это касается именно массового восприятия той части молодежи, которая участвует в кинопроцессе, которая ходит в кино, готова платить за билеты, готова оплатить путевку на «Кинотавр».

И.Любарская. На «круглом столе», где Константин Эрнст и Александр Роднянский очень авторитетно утверждали, что все у нас в кино, благодаря телевидению, уже очень даже хорошо: и никакая копродукция с Западом не нужна, и свои профессионалы есть, и аудитория сформирована, и запросы ее понятны и легко удовлетворяемы, Сергей Сельянов им ответил: «А вот у меня есть замечательный сценарий, из которого может получиться хорошее кино. Но у меня есть только полтора режиссера, которые могут сделать хорошее кино из этого сценария. А запустить я могу шесть фильмов как минимум. Но у меня для них нет ни сценариев, ни режиссеров».

Мне кажется, реальное соотношение один к полутора и продемонстрировала конкурсная программа «Кинотавра». Конечно, от организаторов это не зависит. Однако я бы на их месте не полагалась только на достижения и опыт телевидения. Просто Первый и Первый развлекательный каналы — это, конечно, большая сила. Но можно ли, всего лишь держа палец на «кнопке», создать кинематографию или совершить кинематографический переворот — это большой вопрос. Конечно, телеканал может породить феномен — как те же «Дозоры» или «Возвращение». Однако это сейчас кажется, что, вот, стоило захотеть побороть Голливуд в бокс-офисе — и получилось, стоило пожелать взять три приза в Венеции — и взяли. На самом деле, все это были разовые и рискованные акции, как сказал по какому-то поводу Константин Эрнст на своем изумительном птичьем языке: «флэши, а не тренды». Из этого концепция нового российского кино никак не хочет складываться. По крайней мере, в моей голове. Скорее, наоборот. Я начинаю думать, что телеканалы могут, сами того не желая, стать страшной медийной силой, подминающей и без того хиловатое наше кино и людей, в нем работающих. К примеру, Федор Бондарчук, к которому я прекрасно отношусь (и его «9 рота» у меня, в отличие от

многих коллег, не вызывает рвоты), в этой ситуации как главное медийное лицо фестиваля был вынужден затыкать собой абсолютно все дыры — от идеологических (совсем не удавшийся ему мастер-класс, та же ежедневная передача «Кино в деталях») до светски-презентационных. Что тоже говорит не о растущем богатстве, а о скудости человеческих ресурсов. Мне даже кажется, эта эксплуатация на износ может сработать против самого Бондарчука, когда он станет реализовывать свои режиссерские планы и прочие амбиции.

Е.Стишова. Я не вижу и не слышу никакой внятной полемики с телевидением, где нынче все схвачено и все туда ломятся. Стать медиа-фигурой — это, по нашим временам, пик успеха.

У Сергея Сельянова есть идея, и я ее разделяю, что хороший фильм всегда пробьет себе дорогу, даже если у него нет соответствующего рекламного бюджета. Так вот, вы видели на этом фестивале хороший фильм, который не нуждается в рекламе?

И.Любарская. На мой взгляд, таким условиям удовлетворяет только фильм Балабанова «Мне не больно».

К.Разлогов. Я думаю, «Живой» сможет пробиться, но я не видел всю программу полностью.

Е.Стишова. «Мне не больно» обладает всеми достоинствами успешного жанрового кино. Режиссер синхронно нажимает сразу на все безотказные кнопки, у него снимается суперзвезда из наших мест — Рената Литвинова.

К.Разлогов. И вторая суперзвезда мирового масштаба — Никита Михалков.

И.Любарская. И возможная звезда — Дмитрий Дюжев. Все зайцы убиты.

Е.Стишова. А лирический мотив из «Трех товарищей», не потерявший своей пронзительности? Острота чувств в преддверии неминуемой смерти прекрасной девушки на пике красоты и молодости... Хотя, в общем-то, мне эта картина кажется проходной для такого мастера, как Балабанов. Не снимать он не может, всякая работа оттачивает его профессионализм. Но это не истинный Балабанов, художник с идеологическими амбициями. Его мы еще увидим!

И.Любарская. Он сказал, что совсем другой, крутой замес будет в следующем фильме, так что можно успокоиться и ждать.

Е.Стишова. Что ж, подождем. Мой любимый фильм из всего конкурса — «Свободное плава́ние» Бориса Хлебникова. Мы с Ирой по этому поводу уже немножечко спорили, ей кажется, что это абсолютно бессмысленное произведение. А на мой вкус, оно полно смыслов. Дело, конечно, не в сюжете, совсем не в сюжете, мне импонирует, как он разыгран, какое закадровое пространство он вместил. Хлебников представляется мне самым сильным автором из всех, кого мы видели в конкурсном показе. Он хорошо знает наше прошлое кино и наши нынешние реалии. И хотя иронии ему не занимать, оптимистом я его не назову. Что закономерно. Наше кино остается депрессивным. Депрессивное гнездится в подсознательном. Нет ни одной картины, которая увлекала бы тебя в радостный мир, пусть даже иллюзорный.

К.Разлогов. Есть только одна комедия: «Парк советского периода».

Е.Стишова. Одна ласточка весны не делает. В общем, депресняк большой, а с другой стороны, где не депресняк? В мировом кино?

К.Разлогов. Мировое кино — оно в принципе жизнеутверждающее.

Е.Стишова. А у нас даже адюльтерный сюжет «Связи», и тот с депрессивным финалом, когда неясно, будет ли дальше роман продолжаться или вяло сойдет на нет. Но это наше, так сказать, родовое, мы всегда были в оппозиции хэппи энду. У нас всегда должен быть плохой конец, и, как вы помните, в начале века, во времена Патэ и Ханжонкова, делали фильмы с двумя финалами. Плохой конец — для нас, потому что мы страна страдания и слез, и хэппи энд — для всех остальных. Так оно и повелось. Какие-то кодовые вещи, которые маркируют сознание и национальную психологию, остаются нетленными, и ничего с этим не поделаешь.

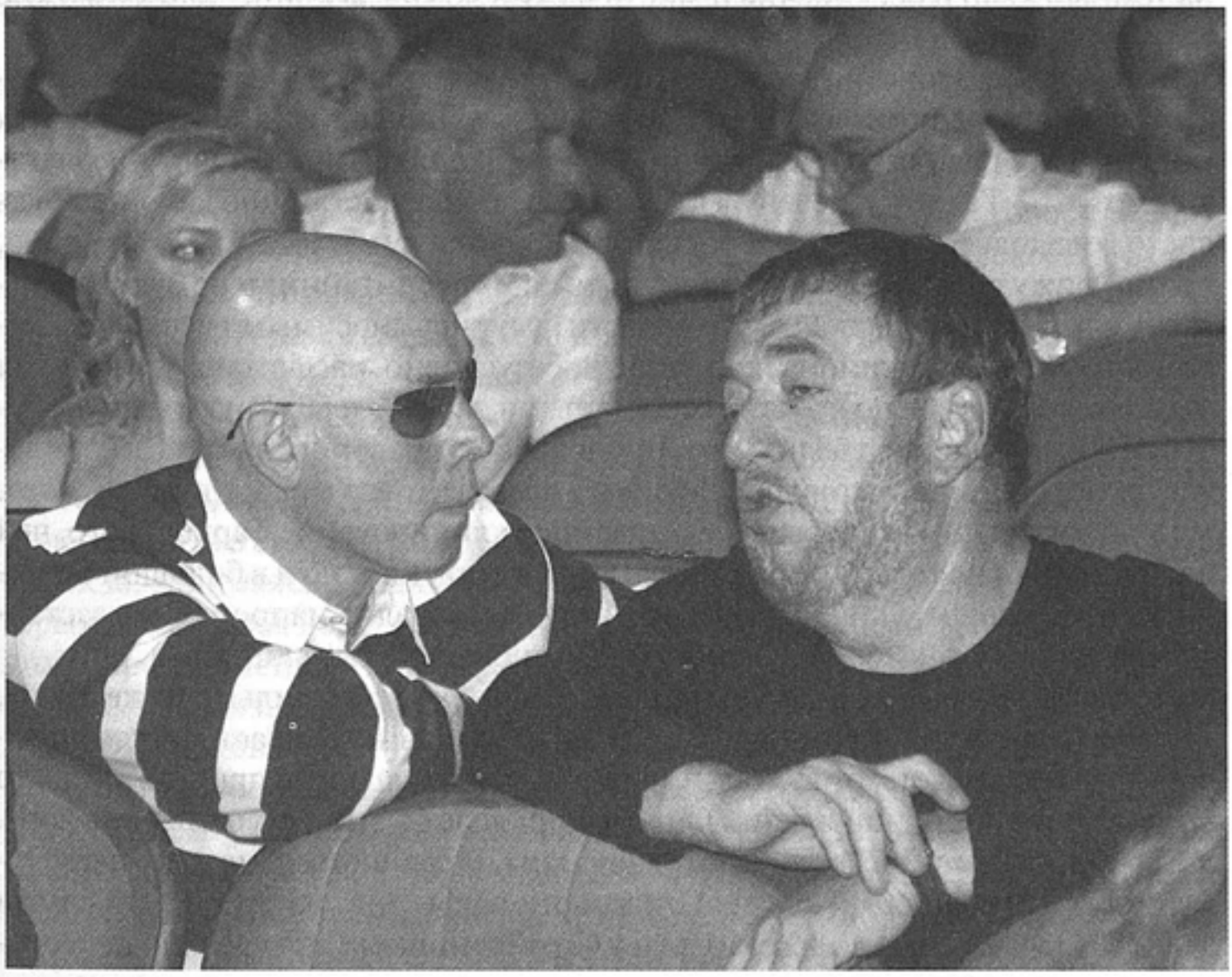
К.Разлогов. Есть еще одна вещь, которая требует внимания. Я сейчас пишу маленькую статейку о мате в нашей высоколобой культуре. Это мне кажется симптоматичным. Обе картины, получившие в Сочи главные призы («Изо-

бражая жертву» и «Девочки»), основаны на нецензурной лексике. Главная картина, которая получила главный приз в Екатеринбурге полтора года назад («Мирная жизнь»), — то же самое. Девочки-подростки у Гай-Германики выражаются в основном на нецензурном языке. Самый главный кусок в «Изображая жертву» — кусок матерный.

«Мирная жизнь» получила главный приз в Екатеринбурге, в результате чего президент фестиваля Клим Лаврентьев подал в отставку, не согласившись с решением жюри. Я очень люблю мифологические симптомы, вроде бы незаметные. С одной стороны, сидело жюри короткометражек, с другой — жюри полнометражных фильмов, и они дружно отдали главный приз картинам, где нецензурная лексика играет принципиально важную роль.

И.Любарская. Но ведь не за это.

К.Разлогов. Протестная энергетика, которая есть в этих картинах, очень близко соприкасается с подобной энергетикой в обществе. Хотя в обществе использование нецензурной лексики не носит протестного характера — это скорее знаки препинания для тех, кто говорит на этом языке. А когда художник использует мат в своей картине, он впускает на экран протестную энергию. И жюри это понимает. Общество тихо смирилось с обстоятельствами жизни, с тем, с этим. Мы отказались от социальности в искусстве, мы не делаем заявлений по поводу наболевших социальных проблем. Мы либо уходим в неомистику, то есть верим в какие-то духовные ценности, которые нас спасут независимо от того, что происходит по эту сторону, посюсторонняя жизнь нас, в общем, не волнует, — это одна тенденция, которая четко просматривается. Либо, если мы все же берем посюстороннюю жизнь, то для того, чтобы показать, что мы неприемлем ее радикально. Это может быть социальный кинематограф, но никак не социалистический реализм. Социалистический реализм по своей природе базировался на том, что он показывал настоящее с позиций будущего, а в будущем есть решение проблем, которые возникают в настоящем. И гражданская позиция художника заключается в том, что он указывает на правильное решение, даже если люди терпят поражение. Поэтому современное западное кино есть чистый соцреализм. Художники, делающие картину про Палестину, про Израиль, про молодежь Франции, такие режиссеры, как Майкл Мур, — точно знают, где выход из противоречий. Люди, которые



Виктор Сухоруков и Павел Лунгин

сделали картину про несчастных арабов, воевавших на стороне Франции, твердо знают, что выход в том, чтобы ассимилировать иммигрантов, дать им пенсии и т.д. Они знают, где выход. В нашем кино энергии протеста не меньше, чем в их кино, да выхода никакого нет.

Е.Стишова. Только эмоциональный...

К.Разлогов. Да. И нецензурная лексика — как выход пара.

Е.Стишова. Кстати, начала все Кира Муратова в «Астеническом синдроме». Но тогда, в 89-м году, если помните, она боролась за этот эпизод в метро, который шокировал Госкино, еще существовавшее.

К.Разлогов. Началось, действительно, с «Астенического синдрома». И тот факт, что эта тенденция получает поддержку и у жюри, свидетельствует о том, что протестная энергия какой-то части творческой интеллигенции имеет место быть, невзирая на то, что делается это на фестивале, где господствует лакированный канал СТС. Вроде устраивают хорошую, великосветскую тусовку на берегу моря, с хорошей погодой, с банкетами, с девочками и т.п. И на фоне такого гламурного существования в зале вспыхивает какая-то мрачная энергия, которая и получает официальную — фестивальную — поддержку. Вот это интересно!

Е.Стишова. А как вам «Гадкие лебеди» Лопушанского, не нашедшие признания жюри? Мне импонирует то, что он упрямо шагает не в ногу.

К.Разлогов. «Гадкие лебеди» мне понравились больше, чем предыдущая картина Лопушанского. Хотя ясно, что «Гадкие лебеди» — такой анти-«Ночной Дозор». Та же линия связана со Стругацкими, но пущена в другое русло философских рассуждений. У Лопушанского сохраняется главный недостаток, который был в его первой и самой лучшей картине «Письма мертвого человека»: свое мрачное мироощущение он постоянно концентрирует и не дает отдыха зрителю. Я часто ему повторяю: «Учись у Хичкока. Очкастая секретарша еще больше усугубляет ужас от того, что происходит, именно потому, что дает зрителю отдохнуть». Если же ты не даешь зрителю отдохнуть, а все время нагнетаешь, концентрируешь ужасающие подробности, то аудитория отключается. Хотя эта картина, повторю, все же сделана интереснее, чем предыдущие: она не вызвала у меня радикального неприятия.

Е.Стишова. Замечание про секретаршу — это здорово. Мне тоже кажется, что нельзя в течение двух часов держать зрителя во мраке, заставлять его смотреть на темный кадр и бесконечный мистический дождь. В конце концов можно возненавидеть весь мир.

И.Любарская. В принципе, можно посмотреть два часа и на дождь, и на прочие осадки, было бы ради чего. Но в фильме Лопушанского уже с первых кадров ясно, ради чего, ради какого пафоса, ради какой идеи нам предлагают смотреть «Гадких лебедей». Но для этого вполне достаточно какой-нибудь листовки экологистов-антиглобалистов. И вот я сижу в темном зале, понимаю, что не увижу спецэффектов, что мокрецы и их воспитанники не будут вызывать инфернального холодка, что диалоги будут невыносимыми и дремуче старомодными, а аттракциона, на который, безусловно, рассчитана эта история и ради которого можно простить простенький пафос и плакатную идею, не будет. И никто меня не убедит, что Лопушанский прав, ригористки отказываясь от аттракциона, который неизбежно превратит все в очередной «Дозор». На мой взгляд, это все то же бессмысленное клонирование Тарковского, чей ригоризм был не только оправданным художественно, но и в большой степени вынужденным. Однако саспенсом он пользовался напропалую, заставляя даже спину Анатолия Солоницына становиться аттракционом.

К.Разлогов. На самом деле Лопушанский делает в этом фильме то же самое, что и Серебренников в одном эпизоде: логически выстраивает, а не эмоционально высказывает, хотя эмоции тоже есть, радикальное неприятие того, что происходит в реальной жизни. Он это воплощает в литературной метафоре. У Серебренникова та же самая идея доказана на эмоциональности, на продуманности мизансцены, на отработанности эффектов, на тексте. На самом деле они делают одно и то же, только у Серебренникова это сделано интерес-

нее и перспективнее. Хотя, еще раз повторяю, эта картина Лопушанского показалась мне более гармонично сделанной, чем предыдущие.

Е.Стишова. Лопушанский свято верит в то, что духовность автора считывается зрителем без всяких режиссерских аффектов. Увы, он ошибается, тот зритель вымер. Зато Серебренникова может смотреть любой зритель — что интеллектуал, что просто случайный забредший в кинотеатр клерк с чувихой. Картина смотрится, как по маслу. Каждый эпизод — это аффект, который тебя забирает. Замечательно играют актеры. И даже тот, кто не поймет, что перед ним парафраз Гамлета, уйдет довольный.

И.Любарская. И не помешает даже то чувство социального неудобства и душевного беспокойства, которое обязательно должен будить художник. Впрочем, многие наши коллеги заранее выстраивают стену непонимания между собой и фильмом: «Я не могу слышать, как грязно говорят эти люди. Надо запретить мат на экране». Не знаю, что надо, а что не надо запрещать. Но персонажи картины говорят совершенно не живым, а очень театральным, эстетизированным языком. Поэтому весь этот мат до такой степени искусственен, что воспринимать его как некий плевок в твою незапятнанную душу нелепо.

Дня через два после просмотра фильма Серебренникова ко мне подошли двое наших коллег, которые из-за мата дергались, и сказали, что все же картина их чем-то глубоко зацепила. Вот это очень важно. Потому что нечто волнующее, беспокоящее обязательно должно происходить волей режиссера внутри фильма — это и есть его профессия. Что-то должно случиться, помимо интересного или не очень сюжета, помимо хорошо или так себе сыгранных ролей, помимо успешного или провального выполнения долговых обязательств продюсера, etc. Когда душа зрителя задета, тогда и возникает качество картины, которое называется «художественность». А все наши авторы, особенно новые, почему-то воспринимают это качество как заранее присущую любому фильму вещь. Они рассуждают совершенно как люди из livejournal: раз есть автор, который сочинил некую историю и воплотил ее посредством игровой ситуации, связанной с актерами, то получившееся кино уже художественное само по себе. Никому не приходит в голову открыть хоть один простенький словарь, где написано, из каких элементов состоит художественное произведение: форма и содержание, жанр и композиция, внутренняя организация, тема-проблема-идея-пафос, цельность языка и стиля, соотнесение авторской позиции и нравственного идеала и т.д., и т.п. Если в нем есть недовложения, то они должны быть оправданы очень серьезной концепцией, которая тоже заставит душу трепыхаться: чувствую, что здесь чего-то нет, нарушена гармония. Так автор заставляет меня беспокоиться и работать душой.

Мне было очень странно слышать, как Дуня Смирнова говорила, что, по ее глубокому убеждению, режиссуре не надо учиться, а Алексей Учитель тут же добавил, что режиссуре вообще невозможно научиться. Подождите, товарищи: таланту действительно нельзя научиться, но режиссерской профессии не только можно, но и должно. Не понимаю, кого может утешить эта демагогия, а вот профессия может спасти все недоделанные, недодуманные, лишенные идеи российские фильмы, порожденные за рамками статистики Сергея Сельянова 1:1,5. Я вообще ловлю себя последнее время на том, что начала говорить в связи с нашим кинематографом, от которого я так счастливо отвыкла, занимаясь Голливудом (там-то все на месте), такими словами, которых сама от себя не ждала. Мне все время хочется спросить: в чем идейность этого произведения? Потому что без идеи нет художественности. Зачем в фильме «Связь» эти двое людей, которых играют Михаил Пореченков и Аня Михалкова (очень хорошая актриса, кстати), встретились до того, как мы с ними встретились, и зачем они, скорее всего, расстанутся, когда мы их уже покинем? Для чего мне показали кусок чужой, не очень-то интересной жизни? Про героев я ничего не знаю. Я не знаю, каковы намерения автора. Не знаю, каков нравственный идеал, который должен быть наложен на эту историю, чтобы выковался пафос. Так о чем мне, моей душе, беспокоиться, ес-

Андрей Макаревич

ли там ничего нет, кроме того, что любая словоохотливая тетка может рассказать о своих соседях, и отличной операторской работы Сергея Мачильского!

Е.Стишова. Ну, что вы, любовники очень нравственные люди. Они много говорят о том, что не доставляют боль своим близким и этим оправдан их адюльтер.

К.Разлогов. Это всё картины, которые делаются более или менее из собственной жизни.

И.Любарская. И это пафос?! Объясните мне, друзья, коллеги, умники и умницы, почему это лучший дебют?

Е.Стишова. Это надо спросить у членов жюри. Я тоже не понимаю: было три дебюта — «Странник», «Эйфория» и «Связь». Почему они предпочли именно «Связь».

И.Любарская. Был еще «Вольный перевод», «Человек безвозвратный». Дебютов там было достаточно.

К.Разлогов. Но медийный персонаж — среди режиссеров-дебютантов — один.

И.Любарская. Так это ж даже мне, непонятливой, понятно. Вот в чем внутренняя драма нашего судейства.

Е.Стишова. Но, тем не менее, эта картина будет пользоваться успехом.

К.Разлогов. Успехом — нет, но пройдет нормально. Две недели, как положено, она поболтается по экранам. Не знаю, конечно, сколько ей копий дали. Но в принципе, по-моему, то ли Роднянский, то ли Толстунов сказал, что критерий успеха в современном кино — это три миллиона долларов кассового сбора.

И.Любарская. Это на бумажке нарисованные цифры или настоящие, зрительскими рублями заплаченные?

К.Разлогов. Дело в том, что на бумажке рисовать иногда бывает сложно, но нарисуют в случае чего. Однако некоторым картинам не нарисуешь.

Е.Стишова. Но «Связь» надо было делать десять лет назад.

К.Разлогов. Она и звучит, как картина, сделанная много лет назад, она ретро.

Е.Стишова. Итак, подвожу итог: никакой такой новизны в программе мы не нашли, не так ли?

К.Разлогов. А новизна есть за пределами программы. Новизна всегда существует сначала в маргиналиях, а потом уже вылезает в центр. Поэтому откуда здесь можно взять новизну? Серебренниковым пьеса братьев Пресняковых уже была поставлена, и в культурной среде, в контексте она существует уже несколько лет.

На самом деле это закономерность. Фильм «Кабаре» появился после того, как мюзикл «Кабаре» просуществовал в культурном контексте определенное время. Кино в этом плане по отношению к театральным зрелищам и литературе менее поисковое. Чтобы что-то началось с кино — это вещь достаточно редкая. Но бывает, конечно. Поэтому в репертуаре — вещи либо пятидесятилетней давности, как «Парк советского периода», либо пятнадцатилетней, как «Точка», либо двухлетней. А то, что сразу новое — «977 / Девять Семь Семь», «Пыль» — это те самые маргиналии, из которых может что-то вырасти, а может просто и умереть.

Смысл фестиваля, как я для себя его сформулировал, в утверждении профессионализма тех людей, которые делают фестиваль, и профессионализма кинематографа как такового. Ниже определенного уровня ты сюда уже не попадаешь, а что касается уровня выше, то это еще надо посмотреть, как у тебя получится при достаточно значительной степени всеядности. «Зайца над бездной» здесь не премировали, но сам факт его появления свидетельствует о том, что прямая конъюнктура на фестиваль влияет.

В принципе, если будет «Кинотавр» и фестиваль в Выборге, которые взаимно дополняют один другой и идут с определенной временной дистанцией, и если они будут еще и конкурировать с российской программой Московского фестиваля, тогда наша фестивальная жизнь приобретет некий професионализм.

Е.Стишова. Мечтать не вредно!

Р Е П Е Р Т У А Р

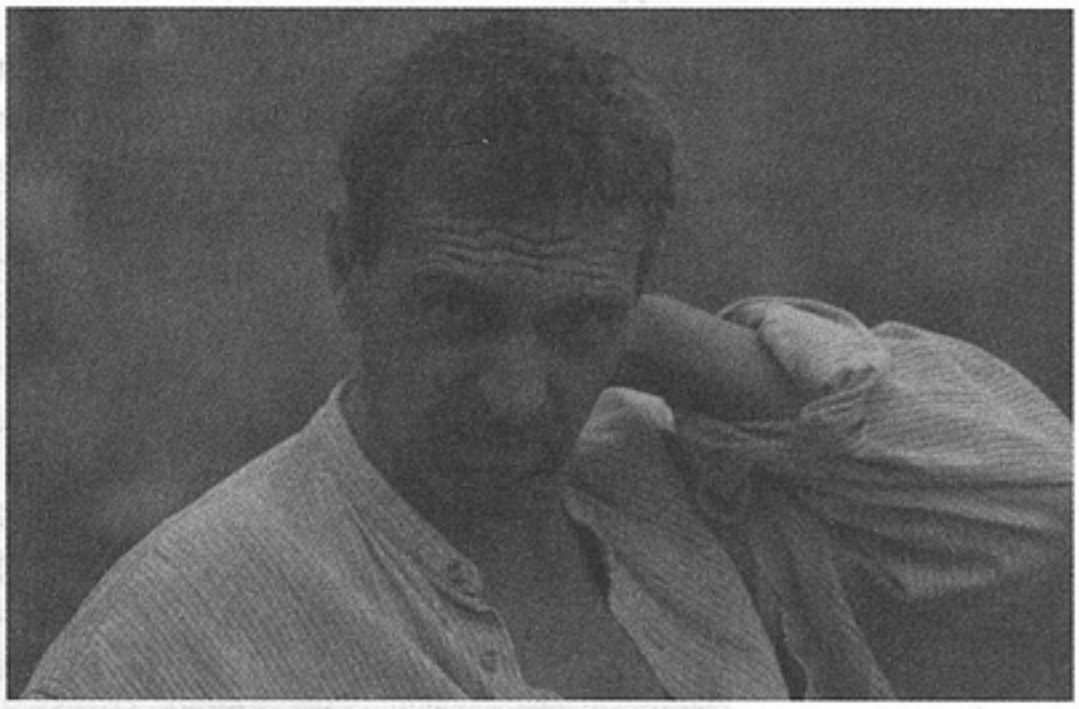
«Эйфория», режиссер Иван Вырыпаев

НИНА ЦЫРКУН

Тавромахия

Название «Эйфория» ставит в тупик. Ведь что значит это слово в привычном бытовом употреблении? Расслабленное веселье, кайф. В качестве названия фильма оно должно служить ключом к авторскому замыслу, а стало быть, выделять и характеризовать главного героя. Однако ни с одним из трех главных героев фильма, застигнутых в совсем не блаженное, а смутно-горестное время жизни, это состояние беспечной радости не ассоциируется. Следовательно, надо обратиться к другому употреблению, не повседневному, а научно-медицинскому. Тогда все становится на свои места. Правда, одно определение («форма болезненно-повышенного настроения, характеризующаяся благодушием, безмятежным блаженством, состоянием тихой радости...») придется отбросить, а вот это — уже ближе к искомому: «Феномен, являющийся составной частью синдрома алкогольно-наркотического опьянения... измененное состояние психики... в сочетании с приятной двигательной и интеллектуальной заторможенностью... неуправляемость психической деятельности... безотчетность и необъяснимость ощущений» (Википедия). К кому из персонажей это относится в большей степени, — об этом чуть позже. А пока несколько слов о сценарии.

Итак, сначала был сценарий успешного драматурга и театрального режиссера, создателя агентства творческих проектов «Движение Kislorod»



«Эйфория»
Автор сценария и режиссер **Иван Вырыпаев**
Операторы **Андрей Найденов, Сергей Астахов**
Художник **Юрий Хариков**
Композитор **Айдар Гайнуллин**
В ролях: **Полина Агуреева, Михаил Окунев, Максим Ушаков и другие**
«Первое Кинопартнерство», студия «2План2»
Россия
2006

Ивана Вырыпаева[1]. Сценарий, без преувеличения, замечательный, отличная драматургическая литература; идеально скомпонованная, напряженная, втягивающая в метафизический подтекст, точно выписанная — и оставляющая воздух для зрительского воображения. Важно то, что тема и история, по мысли автора, не могли быть решены театральными средствами, ибо, как сказал он в своем интервью на «Кинотавре» (где фильм участвовал в конкурсе и получил Специальный приз жюри), «здесь сам изобразительный ряд является героем фильма, сама природа, место, где происходит действие». Но вот это, пожалуй, не вполне точно сформулировано; природа в данном случае — среда обитания, фон и, так сказать, агент взаимодействия с персонажами. А героями фильма все-таки являются люди: степной мужик Валера, его жена Вера и влюбленный в нее Павел — классический любовный треугольник.

Голубоглазый, с копной льняных волос — буколический герой Павел (Максим Ушаков) встретил красивую хуторянку Веру (Полина Агуреева) на чужой свадьбе, они зацепились взглядами, и его неодолимо потянуло к ней. А у нее есть мрачноватый и грубоватый муж Валера (Михаил Окунев) и маленькая дочь Маша. Вера поначалу как-то неуверенно отвечает на прельстительные речи Павла. А тем временем, как говорил Обломов, «трогает жизнь»: дворовый цепной пес Пират откусил сунувшейся к нему Маше палец. Отец, не теряя самообладания, делает то, что нужно, — обрабатывает рану и дает крошке водки, чтобы не так сильно страдала от боли. По тому, как Валера замирает в отчаянии, прижимая к груди дочь, понятно, как он ее любит. А мать мечется, выполняя приказы мужа, и потом незаметно исчезает; к ночи она уходит в степь, чтобы закопать провинившуюся собаку, пристреленную Валерой, там встречается с Павлом — и впадает в любовный экстаз. Ну а муж от жалости к дочке прерывает двухлетний пост — напивается до бесчувствия, а пострадавшего ребенка отвозят в больницу соседи, бабка с дедом. Слегка очухавшись, Валера зачем-то поджигает родной дом, берет ружье и отправляется, как видно, в больницу, по дороге встречая плывущих в лодке Павла с Верой. Не сразу, но до его затуманенного сознания доходит, что неспроста платье у жены и рубаха Павла выпачканы грязью. Он с руганью набрасывается на Веру, а Павел выталкивает его из лодки. Ну а потом у одних любовь, у другого ревность. И у того, кто ревнует, в руках ружье — финал, стало быть, предопределен. Но на пути к мести пьяный Валера еще разряжает свою ненависть, в упор стреляя в некстати ставшую на его пути корову: вот они, «интеллектуальная заторможенность» и «неуправляемая психическая деятельность»...

Надо сказать, что при реализации сценария Вырыпаев властной режиссерской рукой выбросил из него несколько эпизодов. Некоторые из них подчеркивали бессмысленную жестокость «эйфорического» поведения Валеры. В сценарии на его совести убийство еще одной, чужой собаки, слишком ревностно охранявшей хозяйский дом, и одного не вовремя вздумавшего пошутить заезжего человека, нарядившегося утенком Дональдом. Третий эпизод — характерная краска, существенно дополняющая сюжет и общий замысел, — происходит в доме матери Павла, куда он приводит Веру, чтобы переодеться (их одежда, как было сказано, выпачкана грязью). Здесь, по сценарию, Вера обнаруживает в погребе его мертвую мать, которую, видимо, там застал смертельный приступ. Павел — чтобы «потом сделать все по-человечески» — сажает тело покойницы на лед и продолжает путь с любовницей, словно забыв о том, что оставил в доме умершую родительницу, которую, судя по всему, любил. Страсть съела в его душе все прочие чувства; точнее, в душе этой больше одной страсти, как и в голове — больше одной мысли, не помещается, и потому он вполне бесстрастно обещает Вере, зазывая ее уйти от мужа: «Лучше не думать. А то когда думаешь, только хуже... А мужа своего не бойся, я его убью, если что». Душа самой Веры остается загадкой, но, видимо, любовная эйфория задавила в ней основной — то есть материнский — инстинкт. Иначе почему ее лаконичная беседа с врачом звучит как иронический парафраз известного диалога:

[1] Вырыпаев Иван. Эйфория. — «Искусство кино», 2005, № 3.

«Д о к т о р. Жалко, конечно, палец.

В е р а. А что с ним?

Д о к т о р. Как что? Вы что, не знаете?

В е р а. Почему не знаем? Его собака откусила».

Режиссер «оголил» сюжет, чтобы освободить пространство для ландшафта. Вот этого здесь в избытке. Камера Сергея Астахова и Андрея Найденова с птичьего полета снимает бескрайнюю донскую степь, огромные пустые поля с пожухлой травой, пыльные, неизвестно куда ведущие дороги, неизвестно куда текущие мутные воды. В небе горит смертоносное солнце, грозно ходят тучи, гремит гром, разражается ливень. Мрачно всходит из-за туч кровавая луна. По белому песку бредут, как первые люди на земле, обнаженные Вера и Павел, купаются, снятые в рапиде. И бродит стадо коров без пастуха, попадаясь на пути «безотчетному в ощущениях» Валере. Эти коровы, но как серая, словно покрытая речной тиной масса, снятся Вере, и ее сон монтируется с убийством Валерой коровы — древним символом земли, силы и могущества. Внезапный мотив тавромахии — схватки человека с быком, известный как остающийся до сих пор загадочным сюжет минойской культуры (неоправданно мрачный на фоне ее общей светлой жизнерадостности), — неожиданно рифмуется с эйфорией как помрачением сознания, побуждающим к спонтанному действию, и, в свою очередь, опять-таки направляет наше внимание на природный контекст. Этот архаичный, «первобытный» пейзаж, пространство примитивных инстинктов и стихийных страстей, нарочито освобожден от признаков современной цивилизации. От нее тут только столбы и гудящие провода линии электропередач, одиноко стоящие в голой степи неухоженные дома, брошенные постройки из белого кирпича, заглохший ржавый «жигуленок». Это огромное пространство лишено связи с внешним миром — тут нет ни телевизоров, ни телефонов и пожарных не вызовешь: «Вон он, наш главный пожарный, — на небе», — говорит дед Митрич, надеясь на дождь, который затушит горящий хутор. Можно добавить, что главное божество тут — Дон, дающий жизнь, не река, а, как сказано в сценарии, «огромный организм», внутри которого живут люди степи. Это мир давным-давно (до прихода христианства?) остановившегося времени, антураж столкновения древних инстинктов. Поэтому естественно, что дебютант в кинорежиссуре, но знаменитый лауреат «Золотой маски» прибегнул к протезе, приспособлению хорошо ему знакомого театрального искусства, стилизовав актерскую игру под «антику». И народная кровавая драма превратилась в культурно стилизованную античную тра-

«Эйфория»

гедию. Персонажи не говорят, а произносят текст, разворачиваясь лицом к собеседнику или зрителю; они не ходят, а будто шествуют на котурнах, и камера под музыку камерного оркестра Musica viva движется неторопливо, торжественно, снимая их во фронтальной проекции на общих планах, — в объятиях природы, от которой, как скажет Павел, «все и зависит». Сюжетная линия Веры, по видимости равнодушно забывшей о бедняжке дочери ради любовника, отсылает к мифу о Медее в трагедии Еврипида, по словам Фридриха Шлегеля, «покорной всем немощам пола», а у Жана Ануя и вовсе превращающейся в безжалостную эгоистку, не скорбящую над участью своих убиенных детей. Павел, лежа на дне своей плывущей по течению моторки, качается на воде под голубоватым светом луны, глядя в звездное небо, и операторы Сергей Астахов и Андрей Найденов, укрупняя, изысканно преображают его лицо в мертвенно-белую античную маску. Невольно возникает крамольная мысль, что само звучное греческое слово «эйфория» выбрано не столько для обозначения диагноза героев или расшифровки замысла, сколько для экзотической «античной» красоты, наводящей на мысли о еще одном красивом греческом слове — «пафос». Избыточные интертекстуальные ассоциации тяжким грузом ложатся на плечи косноязычных героев, не столько их обогащая, сколько выдавая автора-интеллектуала, который повторяет ошибку многих дебютантов, стараясь вложить в один фильм все, что знает.

А знает он много. Кроме литературно-драматургических реминисценций в фильме есть и живописная отсылка к Петрову-Водкину: единственный цветовой акцент фильма, снятого в желто-буро-серых тонах, — красное платье Веры. «После грехопадения» они с Павлом переодеваются, и в финальной сцене она, как и он, в белом, словно в хитоне. На белом, кстати, очень красиво, эффектно расплывается алая кровь, хлещущая из ран убитого Валерой Павла, — так что не напрасно любовники переоделись.

Сценарию «Эйфории» был предпослан эпиграф: «Савл, Савл! Что ты гонишь Меня?» (Деяния апостолов, 22, 7). Из фильма эпиграф исчез, но тут достаточно и значимых имен. Главному герою дано имя Павел — это очевидная и, прямо скажем, амбициозная аллюзия на новозаветного фарисея Савла, страстного обличителя христиан, которого на пути под смертоносным солнцем Сирийской пустыни из Иерусалима в Дамаск остановил голос Христа («Зачем ты гонишь Меня?») и постигло прозрение; отныне стал он апостолом Павлом, страстным проповедником учения Иисуса. В фильме мы впервые встречаемся с Павлом на дороге, и потом он все время будет в пути и переживет свое «обращение» любовью (а ведь христианский бог и есть любовь; более того, Павел — это «апостол любви» и «апостол языков», то есть народов, то есть язычников). Однако далее нести свое «благовестие» фильмический Павел не сможет, погибнув от рук Валеры, уйдя на дно языческого «божества» реки вместе с женщиной, носящей тоже очень символическое имя Вера. Но вместо того чтобы пожалеть несчастных любовников, невольно начинаешь думать о том, что вот так же и фильм тонет от перегруза тяжеловесных ассоциаций. Живая жизнь исчезает под грудой библиотечного знания; реализм иссушается, теряя магию поэзии, которая, как известно, «должна быть глуповата».

И напоследок еще раз об эйфории. Растекаясь по поступкам персонажей, она становится общим символом того, что филолог Валентин Непомнящий назвал в свое время «безопорностью» — отсутствием самостоянья и — несмотря на обозначенную укорененность в природе — оторванностью от корней. Это вроде бы красноречиво иллюстрируется эпизодом с поджогом Валерой своего дома. Но в то же время этот полыхающий дом — цитата из «Жертвоприношения»; известно, что, не перекрестившись на Тарковского, сегодня не войдешь в пантеон артхауса. Однако стихийный поджигатель Валера все же меньше всего пострадал от эрудиции создателя, вышел из-под его контроля. И, возможно, потому выглядит самым живым, настоящим и убедительным, даже впадая в безумство.

Валера стреляет в любовников спокойно, с полуулыбкой идиота, и чем дольше стреляет, перезаряжая ружье, тем делается довольнее. Потом вдруг замеча-

ет убитую им раньще тут же, на берегу, корову, будто бы враз трезвеет и бросает ружье.

А лодка с мертвым Павлом, распростертым на живой, но обрекшей себя на жертвенную гибель Вере, уплывает по течению, как ладья Харона, — привет победившему язычеству.

Поскольку с того момента, как Валера взял в руки ружье, следить за сюжетом становится не особенно интересно (понятно, чем дело кончится), зрителю хотелось бы получить побольше пищи для глаза и ума — пейзажи хороши, но ведь не видовой фильм пришли смотреть! Из характеров ничего, кроме симптомов эйфории, не выудишь — они задуманы одномерными носителями одной страсти и, чтобы сочувствовать этим диким людям на дикой земле, недостает как раз нюансов, каких-то не то чтобы «психологических», но «человеческих» деталей. (Впрочем, именно фильмы о необузданных страстях диких людей греют души любителей этноэкзотики, пресыщенных синефилов — завсегдатаев кинофестивалей.)

Между прочим, если уж снимать кино как античную трагедию, то нелишне было бы ввести и «хор» в любом качестве — как транслятор идеи, как контрапункт поступкам героев, просто как уплотнитель текстуры. Иначе получается, что голые (в прямом и переносном смыслах) люди на голой земле иллюстрируют голую идею. Режиссер всецело положился на зрелищность, «самоигральность» пейзажа, но без человека он всего лишь пустой знак, а магии одушевления природы и не произошло; не стала она здесь, по слову Эйзенштейна, «неравнодушной» у гробового входа детей своих. И даже до такой степени, что возникает явно нежелательное и несправедливо обидное для создателей фильма подозрение в том, что все эти ландшафты родились на компьютере.

Валере, Вере и Павлу не помогают ни природа, ни действия оставшихся в сценарии после «сокращения штатов» персонажей. «Корифеев» в лице деда Митрича и бабки Нади в качестве свидетелей пожара маловато, а сцена с застольем, где пьяная баба тычет вилкой в грудь соперницы, скорее, ухудшает дело, служа только одному: уникальность трагедии она сводит до уровня заурядной повседневности. Потому с нетерпением ждешь финальных титров, чтобы с облегчением прочитать, что «ни одно животное не пострадало», потому что животных очень жаль — и бедного Пирата, которого жестокие хозяева воспитали свирепым, и несчастную корову, которую принес в бессмысленную жертву полубезумный язычник Валера. В этот момент даже испытываешь нечто вроде катарсиса — обязательного элемента античной трагедии.

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

С кем хлеб делить и пить вино

Еще года два-три назад фраза «Алексей Балабанов снял мелодраму» показалась бы анекдотом. Балабанов-то? Шутите? Кто-то не верит до сих пор, говорит: да он над нами издевается. Ну ладно, не над нами — над жанром. Ну не всерьез же он, ведь правда, скажите?

Сейчас, если кто затевает про Балабанова киноведческие записки, непременно приходится сообщать, что его творчество делится на две линии. Первая — авторско-артистическая: тут давние «Счастливые дни», «Замок», «Трофим», «Про уродов и людей». Вторая — массово-жанровая: оба «Брата», «Война», «Жмурки» плюс — теперь — «Мне не больно».

Трудно, однако, сказать, где Балабанов работает тоньше. Может быть, как раз в вещах скорее жанровых. От них почти всегда какое-то плавающее, двойственное — и при этом мощное, накатом — ощущение: Балабанов умудряется быть одновременно умным и простецким, искренним и хитрющим. Ловить, фотографировать момент и тут же на лету выстраивать миф, сканируя массовое сознание и подсознание (несколько лет назад «Брат-2» был, кажется, любимой игрушкой культурных социологов). Еще до «Жмурок» было понятно, что Алексей Балабанов останется главным хроникером российких 90-х. «Жмурками», казалось, он добил тему. Как выяснилось, не добил. «Мне не больно» — контрольный, что ли, выстрел. С одновременным объяснением в любви. Сквозь слезы — а как же еще?

Считать эту картину мелодрамой, конечно, можно, но пусть лучше будет элегия.

«Жмурки» и «Мне не больно» — несомненная пара, балабановская дилогия о 90-х. Его — чего уж там

«Мне не больно»
Автор сценария **Валерий Мнацаканов**
Режиссер **Алексей Балабанов**
Оператор **Сергей Астахов**
Художник **Павел Пархоменко**
Композитор **Вадим Самойлов**
В ролях: **Рената Литвинова, Алесандр Яценко, Никита Михалков, Дмитрий Дюжев, Инга Оболдина и другие**
«СТВ»
Россия
2006

юлить — «Мертвые-души». «Жмурки» уже названием напрашивались на это сравнение (о чем я торопливо упомянул в «Ведомостях», а Зара Абдуллаева написала в «Искусстве кино» аргументированно и стройно). Размашистые, нарочито придурковатые гэги в стиле «провинциального Тарантино» были сделаны в «Жмурках» смачно, смешно и замечательно зло — первый том балабановских «Мертвых душ» вышел образцовым паноптикумом. Том второй оказался — не смейтесь — гербарием.

Дивные персонажи-экземпляры фильма «Мне не больно» наколоты поверх сценарного лепета Валерия Мнацаканова — десятилетней давности и с большим приветом от «Трех товарищей» Ремарка. Но это не мешает затаить над ними дыхание, почувствовать: Алексей Балабанов не глумится ни капли. Да, это жанр, да, тут есть игра с условностями, ответственными за рефлекс слезоотделения, но есть при этом и ощущение совершенно другого рода: вот поставили мы на стол бутылку водки и завели откровенный, без дураков, разговор (квасят в фильме практически непрерывно, запойно). Это, допустим, тоже жанр, к тому же до неприличия национальный, но вот умеет же Балабанов сделать неприличное, почти пошлое трогательным (да-да), вернуть распоследнему штампу право на абсолютное доверие зрителя.

Три товарища из питерских 90-х — это, во-первых, герой-любовник Миша (Александр Яценко, получивший за «Мне не больно» приз «Кинотавра») — маленький, в очках, остроумный, чуть-чуть нелепый, не то чтобы новый вариант гайдаевского Шурика, но не без намека на этот типаж (Шурик был анекдотическим вечным студентом, «интеллигентом», а Миша сочинен с поправкой на то, что интеллигент в 90-е оказался деклассирован); во-вторых, здоровый детина, бывший десантник и начинающий алкоголик (играющий у Балабанова все лучше и лучше Дмитрий Дюжев); в-третьих, способная, себе на уме неряха архитекторша, взъерошенная и комически прожорливая (сильно недооцененная и сценой, и экраном клоунесса Инга Оболдина).

Затеянный компанией невинный обман заключается в том, чтобы выдать себя за мастеров интерьерного дизайна и перепланировки. Вдохнуть поглубже перед подъездом, запутаться в дверях, нажать звонок: «Натэлла Антоновна, здрасьте!» Тут надо, конечно, заметить, что всякую мы видали Ренату Литвинову, но такой несуразной она не была даже в собственном фильме «Богиня», когда проходила сквозь зеркало и бегала с какими-то нищенскими кульками. Сбритые брови, чудовищные парики плюс всем известная актерская манера, доведенная до степени самопародии. Ах да, и еще мы должны поверить, что вам, Натэлла Антоновна, двадцать семь лет.

Тата. В какой момент ее имя становится уменьшительно-ласкательным, а несуразность превращается в беззащитность? В какой момент я начинаю вдруг верить, что эта пара — невинный авантюрист Миша и стремительно затянувшая его в кровать Натэлла Антоновна со своими париками и коньяком — возможна и даже не то чтобы откровенно комична? Где простодушная сценарная конструкция превращается в умный и грустный фильм о времени? В балабановское послесловие к отечественным 90-м. В элегию.

Конструкция и впрямь — на раз-два. Раз: Натэлла Антоновна не хозяйка своей шикарной квартиры, а содержанка. Два: у нее — нет, не туберкулез, а лейкемия, и всей любви героям осталось месяца на три.

Но. Незамысловатые сценарные обманы (оп! — и мы обнаруживаем, что Тата такая же богатая клиентка, как Миша специалист по дизайнерскому ремонту) отыгрываются на разных этажах экранной конструкции, обрастают внесюжетными смыслами. Вот в кадре появляется покровитель героини — разумеется, его играет Никита Михалков: да, «новый русский», да-да, охрана прилагается и — нет, он не анекдотический жлоб, как вы успели подумать. Он — вдруг — неглупый и ранимый, а то, что носит просторные полосатые трусы — так и Миша щеголяет в таких же. Встреча в Татиной прихожей Яценко и Михалкова в одинаковом исподнем — конечно, анекдот, но глупые эти трусы — еще и комический знак родства, простите, душевного, поверх социальных и прочих различий. Сродства, про которое Балабанов и снял кино.

К середине фильма вдруг замечаешь, что в нем нет отрицательных персонажей. Вообще. Михалков — хороший, охранник его — тоже. Не говоря о героях, главных и второстепенных. Разве что на минуту мелькает подонок-омоновец, оскорбивший в кафе вежливую официантку с кавказской внешностью, но мы даже лица его толком заметить не успеваем: по этой роже мигом размазывают плов сначала Литвинова, а потом Дюжев. Дело происходит в День десантника, который показан Балабановым настолько идиллически, что тут уже надо бы раздраженно заявить: «Ну вы, господа, и заврались», но приходится осечься, потому что вопрос о соответствии того, что мы видим на экране, с тем, что принято называть реальностью, в данном случае как-то особенно неуместен. А что, содержанки такие, как героиня Литвиновой, бывают?

Фокус в том, что какой бы надуманной ни была ситуация, Балабанов снимает так, будто берет в объектив кусок жизни. Сама фактура изображения продолжает работать на «достоверность», как бы далеко и сознательно ни уходил от нее режиссер. Попутно замечу, что эта «достоверность» имеет отношение не столько к нашему личному опыту, сколько к зрительным привычкам, сформированным именно фирменной балабановской манерой. Проще говоря, я подсознательно, рефлекторно сверяю картинку не с тем, что вижу на улице, а с тем, что видел в «Брате». И Балабанов ловит меня на этот крючок, встраивая новый фильм в личную мифологию. Вот, например, сидит актер Яценко на корточках у стены — ничего вроде бы особенного, но как-то он так сидит, что моментально вспоминается та же поза Данилы Багрова.

В балабановском мифе всегда была базовая оппозиция: «свои — чужие». В фильме «Мне не больно» она исчезла. Остались только свои. Вся злоба и вся сатира, все самое резкое и язвительное, что Алексей Балабанов хотел высказать о 90-х, уместились в «Жмурках». «Мне не больно» — балабановская утопия, в которой понятие «патриотизм» наконец-то формулируется по-человечески, без громких слоганов, не как национальная идея, а как простая мысль о душевном родстве. «Главное в жизни — найти своих и успокоиться», — говорит персонаж Сергея Маковецкого, лечащий врач героини Литвиновой, бабник и любитель крепко напиться — разумеется, со своими. Удивительно: самыми идиллическими по интонации моментами фильма оказываются дико неподходящие для этого ситуации: День десантника и пьянка, которая выглядит еще и репетицией скорых поминок (Рената Литвинова уже коротко острижена и напудрена до мертвенной бледности). Я все пытался понять, на что же эта прощальная пьянка так похожа, и почему-то вспомнил «Нашествие варваров» Дени Аркана — тоже фильм-элегию, прощание с эпохой, в которой еще была иллюзия, что есть в жизни такая вот чудесная последняя возможность: найти своих и успокоиться.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Ни свой, ни чужой

«Живой» оказался самым противоречивым и конфликтным фильмом Кинотавра-2006. По силе и актуальности предъявленной коллизии ему не было равных. Причем конфликтность фильма не только сюжетного, но и структурного свойства. Он резко, напрямую обнажил и задел слишком чувствительный нерв, чтобы выбиться в признанные, официальные лидеры. И, естественно, проиграл более комфортным и ожидаемым в идеологическом и художественном смысле картинам.

Сюжет классически прост. Кир (Андрей Чадов) вернулся из Чечни, где отслужил контрактником. Там он потерял ногу; два его боевых товарища, Игорь и Никич, погибли, спасая Кира.

Главный герой — классический невозвращенец, расшатывающий хлипкие границы между войной и миром, выставляющий на просвет, испытывающий на прочность зыбкое мирное время. Оно перед ним в неоплатном долгу, у него перед ним — неприкосновенное преимущество, в том числе и моральное. Мораль, дарованная войной, сокрушает, отменяет незакаленную мораль в миру, но и сама оказывается нежизнеспособной.

Кир приходит в военкомат получать деньги, обещанные по контракту. И натыкается на офицера, который требует с него процент, наживаясь на тех, кто вернулся с фронта, и тех, кто погиб. В отместку за несправедливость Кир пронзает его шашкой (саблей?), купленной для подарка. Предварительно швырнув ему в лицо полученные деньги. В финале выяснится, что на войне герой никого не убил. Убийство продажного офицера — первое и последнее в его жизни.

Абрис конфликта очень знаком. Уже был «Брат», затем «Мой сводный брат Франкенштейн» Тодоров-

«Живой»

Авторы сценария **Игорь Порублев, Александр Велединский**
Режиссер **Александр Велединский**
Оператор **Павел Игнатов**
Композитор **Алексей П.Зубарев**
Художники **Эдуард Галкин, Сергей Тырин**
В ролях: **Андрей Чадов, Максим Лагашкин, Владимир Епифанцев, Ольга Арнтгольц, Виктория Смирнова, Алексей Чадов и другие**
«Пигмалион Продакшн», кинокомпания «КВИД» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии
Россия
2006

ского — неуверенная антитеза Балабанову. Первое впечатление, что «Живой» наследует именно Балабанову — и идейно, и стилистически. В Сочи даже называли фильм «Братом-3». Очевидное сходство в том, что Велединский полностью на стороне своего героя. Он делегирует ему психологическое право видеть мир в истинном свете — после чистилища, ада, мрака войны. В «Брате» это право искажалось, им злоупотребляли, превращая его в звериный закон выживания и хитро подкрепляя «презумпцией невиновности». Аутсайдер-герой возобновлял войну в мирном пространстве, разделение «свои—чужие» фетишизировалось и легко находило своих адептов и свои жертвы.

Велединский окликает войну как работу и обыденность, нисколько не приближаясь к фронтовой романтике и мужской поэтизации войны в духе, скажем, «9 роты». В фильме вообще смело и правдиво стерта грань между войной и миром, они уравнены в своем самостоянии. В «Живом» с войны не возвращаются не потому, что не к кому возвращаться и тут тебя никто ни ждет — ни семья, ни общество, ни государство, как это банально отыгрывалось во «Франкенштейне». И не потому, что война порождает «франкенштейнов», которым нет места в мире. Велединский обходится без этих трагических утешений. У него война — это билет в один конец, выбор и судьба, которые обнуляют предшествующую жизнь, отменяют будущую. И ставят — не по социальным, а по более глубинным причинам — человека вне социума.

Кардинальное отличие «Живого» от «Брата» в том, что его герой воюет с самим собой, с призраками — в символическом и буквальном смысле — собственного сознания. Эта внутренняя война дает о себе знать спонтанными всполохами — отчаянными, почти беспомощными попытками бунта, обреченного на поражение, от которого только страшнее и тяжелее (именно в таком ключе работает сцена с убийством офицера). Весь фильм Кир ходит один, находится в изоляции посреди выжженного, полупустынного пространства, сурового, беспощадного и убогого пейзажа. Герой со своим моральным превосходством тут лишний. Оно оказывается фиктивным (в этом тоже отличие от «Брата»), выливается в муки совести, которые начинают терзать Кира после совершенного им преступления. В отличие от Данилы Багрова, он беззащитен, уязвим и несет бремя вины — в первую очередь, перед погибшими товарищами. И потому, что выжил. А это бремя военным прошлым не искупается.

На ночной автостраде его сбивает джип, сбивает, останавливается и едет дальше. Этот момент — символическая смерть — может рассматриваться как инициация героя, после которой ему являются души его погибших спасителей — Игоря и Никича. Они появляются в маскхалатах, с пулеметами наперевес — такими, какими Кир видел их в последний раз. Теперь они будут сопровождать героя в течение отпущенных им сорока дней после смерти. А он будет видеть их наяву до тех пор, пока сам не погибнет, вновь попав под машину, сам не станет призраком и не воссоединится с ними. В финале Велединский почти дословно повторяет эпизод с джипом, сбивающим Кира, что позволяет прочитать сюжет с живыми мертвецами как последний сон героя — от момента смерти до момента, когда душа покидает тело.

Призраки, духи, мертвые души, задержавшиеся на белом свете, — эта «метафизика» решена Велединским почти в картонном, шутовском стиле. В этом, кстати, еще одно существенное отличие от Балабанова, который Беккета ставит в соответствии с низкими представлениями о высокой философской литературе, а вечную историю про Данилу Багрова буквально втаптывает в обыденность. Велединский же примеряет низовую, безыскусную эстетику шаблонов и штампов к универсальному метафизическому сюжету. И его дешевая стилистика, деревянная метафизика могут показаться органичнее прихотливого эстетизма и лобового натурализма Балабанова. Это к вопросу об адекватности ремесленной формы глубинному содержанию, неожиданно — поперек здравому смыслу, но не здравым эмоциям — зацепившей в «Живом». В который раз профанная эстетика поразительно точно — наперекор всем правилам хорошего и даже дурного вкуса — совпала

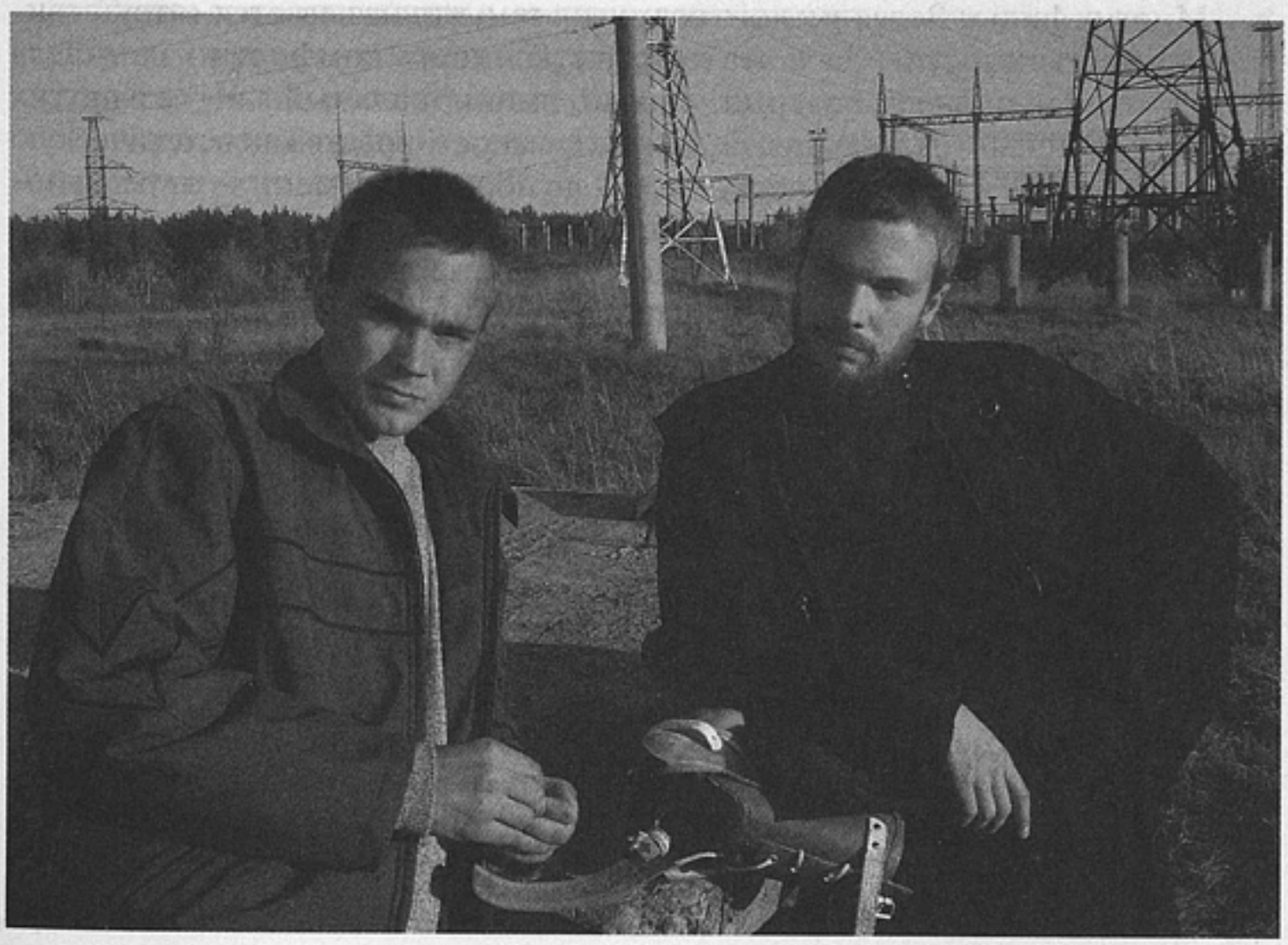
с нашей реальностью, да так, будто ничего другого мы не заслуживаем, ни на что другое не тянем. Реабилитировала ее по ту сторону привычного понимания, официальных смыслов и скомпрометированных, спекулятивных идеологий. Застраховала фильм от сентиментальности, надрыва и пафоса, всегда ложного в разговорах на такие болезненные темы. И еще — от дешевой публицистичности. Может быть, большего эта реальность и не стоит и сама развивается по законам балаганной мистерии, в которой «все смешалось», а живые неотличимы от мертвых?

И последнее, чтобы закончить линию с Балабановым. Лишь беспроигрышная органика актера Андрея Чадова напоминает о таком же естественном, точном и свободном существовании в кадре Сергея Бодрова-младшего. И в том, и в другом актере-персонаже есть безошибочная узнаваемость. В «Живом» эта узнаваемость распространяется — одушевляющим образом — и на среду (вроде бы совершенно типовую). И на пространство (тоже состоящее из сплошных клише). И — в первую очередь — на метафизику (мертвые, которые в глазах Кира живее всех живых). Велединский напрямую буквализирует метафору и растворяет ее в павильонной среде фильма.

«Живой» — из тех фильмов, чьи внутренние противоречия, несогласованности и чья подспудная центробежная сила обезвреживаются, нейтрализуются органичной, нутряной, будто безотчетной режиссурой.

Ощущение, что фильм сколочен кулаками. Уверенная — «с плеча» — нарезка знакомых (по тому же Балабанову) кадров, перебиваемая (как у того же Балабанова) народным шансоном — популярным российским роком. Но, может, так и выбиваются неизбежные и навязчивые подтексты, вышибается дно, в которое обычно — а в наших случаях всегда — упирается любая реальная тема. Взять того же «Брата», в котором по-прежнему видят тенденциозность, разжигание национальной розни и игру на низких инстинктах россиян. Парадоксальным образом в «Живом», при всей его внешней — стилистической — неэффектности, мифология, рожденная постсоветским временем, то ли ослабляется, то ли напрочь испаряется. Хотя номинально она вроде бы присутствует. Странный и, вероятно, незапланированный эффект.

Приходится вновь вернуться к старому: про реальность у нас снимают редко. А реальные проблемы разрешить или просто сформулировать эстетическим путем пока не умеют. Заэстетизировать — да. Как в гламурной и виртуальной



«Живой»

«9 роте». Или как в насильно политкорректном и стерильном «Франкенштейне», где автор совсем не знает и боится своего героя, а потому, руководствуясь абстрактным гуманизмом, берет откровенно фальшивую ноту.

«Живой» — не для «любителей прекрасного». Его кособокость и разношерстность не стилизованные, как в «Жмурках» и «Мне не больно» Балабанова, и потому чрезмерной иронии там не место. Площадному, анекдотическому юмору — да. Особенно он проявляется в комических гэгах, построенных на том, что Игоря и Никича не видит никто, кроме главного героя, зато они, невидимые, видят всех насквозь, как на духу.

Говорят, это наш привет «Небу над Берлином». Хочется добавить: только спущенный до одномерных картинок то ли из затертого, приевшегося — уже не раздражает — телекино, то или из неумелых самодельных комиксов — шутовской страшилки, то ли из пропущенного советского фильма (советского мейнстрима).

«Проклятые вопросы» сведены к букварю в картинках, к азбуке нерасчленимой речи. «Живой» — безъязыкое в своей простоте и простецкости кино. Но это тот нерядовой случай, когда несимулируемые оговорки и косноязычие в сто раз важнее и правдивее грамотной высокой речи и каллиграфии.

Все эпизоды с призраками погибших товарищей решены в жанре чуть ли не комедии положений, который остраняет «метафизику» фильма. В жанре страшного, черного анекдота, когда Кир, общаясь с мертвыми душами, говорит сам с собой. Так убийственно точно фиксируется холодное безумие героя. Мотив мертвых душ исполнен практически в формате упрощенной русской сказки и введен Велединским без всякого «фантастического реализма» — прямо и конкретно. Благодаря этому он обрастает уймой мифологических аллюзий. Одетые в военные маскхалаты Игорь и Никич — и сопровождающие Кира в его последнем путешествии, и его ангелы-хранители, и носители сверхзнания, переворачивающие с ног на голову посюсторонний смысл жизни. Комические обертоны стирают грань между живыми и мертвыми, а отточенный наглядный юмор, лишенный подтекста, становится, почти в соответствии с мифологическими ритуалами, голосом, по которому отличают уже не мертвых от живых, а своих от чужих. Вернее, мертвые тут свои, а живые — чужие. Такая диспозиция, лишенная внешних эффектов и всякого сюра, куда страшнее и радикальнее (в смысле — ближе к жизни) грохочущего напалма Балабанова в «Братьях».

Многих фильм Велединского возмутил тем, что называется «отсутствием художественности». Зато эта художественность комфортно застилала глаза и компенсировала содержательный, эмоциональный вакуум в других фильмах сочинского конкурса. Ее можно диагностировать как эстетическую защиту, которая не столько обороняет — до поры до времени — от реальности, сколько ее устраняет. Она защищает и от смыслов, которые в этой реальности появляются помимо, так сказать, художественной и даже политической воли. У Велединского этой защиты нет. Потому в его фильме наглядно проявляется та непролазная и гротесковая идеологическая мешанина, которая сегодня в головах у многих, если не у всех, самого Велединского не исключая. Она не дает приблизиться к реальности без выдвижения какого-нибудь из ее лозунгов, пускай это и выглядит ловким режиссерским приемом, как в «Брате» и «Брате-2», или провальной и шаткой позицией, как во «Франкенштейне».

Идеологическая мешанина, конечно, от растерянности, от незнания того, как снимать, как мифологизировать без ущерба для реальности ее самые сложные и неразрешимые конфликты. Как делать непротестное, социальное и одновременно социально дистанцированное кино? Или, иными словами, какими методами мифологизировать фатальные, неисправимые поражения в этой реальности, не спекулируя на них, без равнодушия?

Велединский тоже, в общем, не знает. Но сам — в открытую, на протяжении всего фильма — задается этими вопросами, прибегая, словно бы для

проверки, хотя всякий раз с искренней надеждой и верой, к массе идеологических клише. Возможно, помимо воли автора, ни одно из них не срабатывает — напротив, дает сбой. Собранные вместе, разбросанные по разным углам фильма, они гасят друг друга.

Может быть, это особенность режиссуры Велединского — верить во что-то и самому же — от противного — доказывать фиктивность и профанность того, во что веришь, но тем не менее все равно продолжать в том же духе. Что-то из области бессознательного, неподотчетного логике. Фильм движется и действует в обход идеологических флажков, расставленных здесь словно бы для преодоления и маневрирования.

Нечто подобное наблюдалось уже в «Русском», когда вся лимоновщина и все педалируемые особенности «русского» отступали на дальний и невидимый план, уступая место вечной истории взросления, практически роману воспитания, а сам Лимонов сводился до уровня неизвестного советского писателя. Тот сюжет Велединский рассказывал без задней мысли, но за ним маячили дешевые, бедные и явно приобретенные, наивно книжные представления о «русскости».

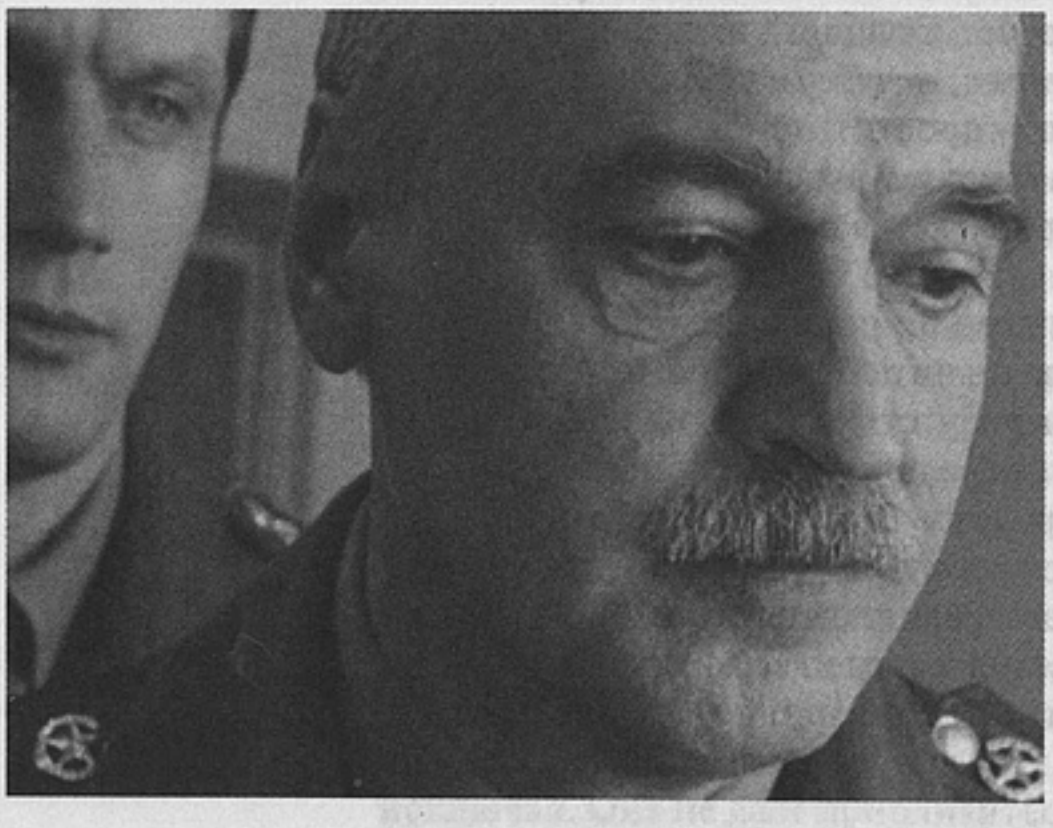
В «Живом» тоже без труда можно обнаружить все приметы «русского» — от балабановских пацанов до подзаборной романтики, от натурального, не взятого, как у Серебренникова, в кавычки мата до «задушевных» песенных шлягеров (от группы «Сплин»), от водки в граненых стаканах, на которую моментально реагируют мертвые души, до золотых куполов на дальнем плане. От серьезного разговора о том, «за что воевал», до суперироничного ответа — «за Пушкина, за Путина». И так далее. Тут эти «национальные особенности» выглядят еще более профанными, чем в «Русском». Но это профанное поневоле, неотрефлексированное как позиция и/или как стилистический прием. И оттого в нем есть отпечаток подлинности.

Апофеозом «национальных особенностей» служит, конечно же, финальный — долгий и затянутый — эпизод с молодым попом, которого играет Алексей Чадов, родной брат Андрея Чадова. Такой кастинг случайным не кажется, и отсюда можно вытащить соответствующий подтекст. Тем более что поп оказывается единственным живым, *нечужим* человеком, который способен понять и — в широком смысле — простить героя. Тем более что он берет одноногого героя на закорки и помогает ему найти могилы убитых друзей. Тем более что до этого эпизода Кир пытается безуспешно докричаться до Всевышнего.

Сцена со священником — в рясе, с плохо приклеенной бородой, молитвенником в руках и с молитвой, которую он читает за кадром, — покоробила многих. Но не самим фактом своего присутствия, а своей ненатуральностью, неуклюжей искусственностью. И провальным пафосом, который совсем не соответствует суперусловной природе фильма. Вряд ли все это входило в замысел режиссера, он, наверное, хотел добиться прямо противоположного эффекта. Но получилось именно так. Религиозный мотив оказался — бессознательным образом — еще одним холостым идеологическим выстрелом, непредвиденной и оттого невероятно достоверной осечкой в холодной и пугающей тишине этого фильма.

МАРИНА ДРОЗДОВА

«Жизнь обыденная, всем доступная...»



«Человек безвозвратный»

Автор сценария **Петр Степин**
Режиссер **Екатерина Гроховская**
Оператор **Алексей Андрианов**
Художник **Антонина Маврина**
Композитор **Евгений Гальперин**
Звукорежиссер **Алексей Пузиков**
В ролях: **Екатерина Редникова, Сергей Крапива, Анна Чурина, Алена Яковлева, Сергей Чонишвили, Галина Логинова**
ZGfilm, Cineline Studio
Россия
2006

«...Произведение, выходящее из ряда по... вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями», — вот такая цитата из хрестоматийного письма А.Ф.Кони А.П.Чехову оказывается кстати. Совсем не Чехова тень сквозит по мизансценам фильма, а Пола Андерсона, автора культовой кинодрамы пятилетней давности — «Магнолии». Однако, в свою очередь, в «Магнолии» ясно различимы мотивы чеховских пьес, и в странном двойном отражении они возвращаются в фильм «Человек безвозвратный».

История семьи. Небольшой город в русской провинции. Мама — участковый врач. Папа — преподаватель в военном училище. Взрослые дети — две дочери и сын. Старшая дочь — диктор телевидения. Младшая — жена банкира и мать двух милых крошек, домохозяйка. Сын — студент военного училища. Родители — гармоничная пара, уверенная в себе, в своих силах поддержать детей, в умиротворении завтрашнего дня. Старшая дочь не очень счастлива в многолетних отношениях с любовником, женатым бизнесменом. Младшая встревожена душевной отстраненностью мужа. Сын доволен связью с деловой дамой, которая старше его на несколько поколений, не скупа и дарит его бессонными ночами, после которых приходится досыпать на лекциях. Действие скользит по пересекающимся окружностям отдельных историй, создавая у зрителя ощущение спонтанности. В идеале невидимая струна задевается в одной истории, а нота звучит уже в другой, оркеструется — в третьей, попадает в диссонанс — в четвертой, затихает — в пятой. И так по кругу.

Весь многонаселенный и сложноподчиненный авторскому замыслу фильм напоминает диссертаци-

онный труд, построенный на тщательной работе со многими источниками. В «тексте» мысли внезапные, интонации, продиктованные порывом чувств, мирно уживаются с идеями, отработанными мировым кинематографическим опытом до состояния классической типологии. Так, в черновике к ответственному труду объемные цитаты из исследователей, оказавшихся страшно близкими автору, соседствуют с его дневниковыми набросками и поэтическими приписками, едва читаемыми в спешном почерке. Фрагменты разного происхождения, из разных источников постепенно сливаются, слипаются в единый текст, где собственные и чужеродные победы неотличимы от поражений. А цель между тем достигнута — высказывание отличается достаточной полнотой, ясностью эмоций, точностью деталей.

«...Жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая...» — выхватим еще одну фразу из уже процитированного выше письма, следуя тому же принципу заимствований близкого по духу. Далее по тексту следует: «...никем не понимаемая в ее внутренней жестокой иронии...» Ведь пасешься на поле чужих формулировок для того, чтобы вместе с отражениями близкой тебе мысли захватить там контекст и систему координат, а смысл-прототип иной раз переиначить. Так вот, «внутреннюю жестокую иронию» с собой не берем — до этой планки психологизм «Человека безвозвратного» не дотягивает. Но вот «жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая...» — эта идея более чем применима к фильму. Причем авторы изначально, онтологически вписаны в эту «непонимаемость», что придает интонации фильма печаль жертвенности и обреченности. Загадочен (но, как ни странно, в позитивном смысле) режиссерский ход: реконструировать жизнь в самых доступных, лежащих на поверхности реалиях — точных в своей стандартности. Здесь дело не в поворотах сюжетных линий, а в мизансценах, жестах, взглядах. Например, муж явно что-то скрывает — и косит взглядом в сторону, утыкаясь в окно машины, жена поджимает губы и делает грустные глаза, пейзаж бежит за окном. Тысячу раз в фильмах разных народов сцена плавающего в недоговоренностях обмана строилась именно на таких деталях и тысячу раз срабатывала — лучше или хуже. И вот опять герои, и окно, и бегущий пейзаж меланхолично копируют некий канон — копируют столь органично, что возникает загадочный новый смысл происходящего: все в фильме согласно с приговоренностью к некоему жизненному устройству, над которым никто и ничто не властно. На наших глазах канон, казалось бы, мутирует: муж изменяет жене не с секретаршей, одноклассницей, проституткой, возлюбленной — нет, он, как выясняется, устал нести участь гетеросексуальных обязанностей, будучи практикующим гомосексуалистом. Однако эта перемена сюжетной участи, в сущности, ничего не меняет в системе психологических взаимозависимостей: тот же голос, тот же взгляд...

Любопытный нюанс — персонажи фильма очень часто смотрят на свои отражения в зеркалах. Непохоже, чтобы любовались. Пытаются разглядеть нечто? Нечто, скрытое за их отражениями? Нечто, управляющее их судьбами? Тщетны их усилия? «Э, милая...» — не без загадки говорит дедушка внучке в анекдоте про театр, когда она, внучка, восторженно комментирует происходящее за кулисами. Так же и мы можем сказать персонажам, разглядывающим в зеркалах свои носы и щеки: «Э, милые, то, что за кулисами, авторы ни для вас, ни для нас не сняли...» Но зачем все-таки они разглядывают свои отражения? Что за нарциссизм такой оголтелый? Создается впечатление, что фильм сам себе нравится своим соответствием канону, гордится тем, что не хочет оригинальничать. Потому что такова жизнь. Если рассматривать картину в ракурсе модернистской практики — формальных манипуляций, — то можно уловить даже своего рода парадоксальный вызов.

Жест, движение глаз, бровь вдруг вниз, взгляд неожиданно устремляется вверх, занавеска плавно порхает вправо, колесо соскальзывает влево, стержень шариковой ручки пополз к полям тетради, которая вот-вот упадет со стола... И так далее, и так далее — много тщательно выстроенных и точно снятых обыденных деталей, которые неуловимым образом преодолевают свою

обязательность, повторяемость. Вероятно, именно количеством побеждая качество рутины.

Многие драматургические решения и постановочные идеи убаюкивающе предсказуемы, но — вот парадокс! — интонация повествования обладает оригинальным, чистым звучанием. И напрямую ассоциируется с настоящей жизнью настоящих людей, а не выдуманных специально для фильма персонажей. Это мир простых человеческих эмоций. Мама переживает, что не может участвовать в жизни дочерей, потому что они живут в неведомой ей со-

«Человек безвозвратный»

циальной реальности. Немолодой отец семейства, солдафон, упертый в фальшивые ценности и предрассудки, тает в безысходной слабости, когда заболевает жена, мать его троих взрослых детей, неправильно, на его взгляд, живущих. Все взаимосвязано в жизни этой большой семьи, и в то же время все работает «от противного». То есть все, как обычно: детские травмы, взрослые обиды — все закостеневшее, все «так и надо», все плотно прикрыто скучными — сопревшими — социальными мифами. Все так глубоко упаковано в подсознание каждого, что надо роту Бергманов, Германов и Вуди Алленов, чтобы начать раскопки. Но все-таки возникает идея присутствия здесь археологического слоя — этим фильм и выделяется из потока.

Фильм скромный, честно не стесняющийся некоторой пафосности помыслов. Общество любителей кинематографа морального беспокойства может обрести в нем предмет своего интереса и внимания.

Тут особенно важен контекст, в котором «Человек безвозвратный» появился. Производство сериалов изменило пространство русскоязычного кино — на данный момент сериалы творят свои законные деяния на территориях, некогда принадлежавших психологическому кино, душевной драме и мелодраме. Естественно, сначала была проведена расчистка площадки с последовательным выдворением чужеродных элементов и введением трудовой повинности для отставших и задержавшихся. Шпионы, вхожие на верхние этажи власти, сообщают, что драматургические изыскания из жизни интеллигенции и интеллектуалов обозначены сейчас как совершенно неприоритетные. Полагаю, помимо идеологических эквилибров дело, возможно, и в том, что строить прокатные и рейтинговые перспективы на теме миража — дело двусмысленное. Репортажи из мерцающего, тающего, болотистого мира интеллигенции, из этого запутанного социального пространства, могут быть ориентированы только на «клубные просмотры» и т.д. А цель проката и производства, скорее всего, консолидация зрительских интересов. Как результат — сама идея нескончаемого наворота житейских проблем, жизни в формах жизни,

практически находится вне камер нашего кинематографа. Такой, так сказать, исторический момент. Витиеватым путем ведем к тому, что «Человек безвозвратный» — фильм обнадеживающий.

Любящая мать уходит из жизни, искупая своей кроткой смертью грехи любимых детей. Честный паренек решает подзаработать путем знакомств с обеспеченными дамами, однако обстоятельства требуют, чтобы он сменил сексуальную ориентацию. В результате он становится жертвой социальной агрессии и инвалидом. Зато знакомится с чудесной девушкой, тоже инвалидом, и дарит ей надежду. Взрослый мужчина с потенциалом больших чувств расплачивается за свое нечистое сладострастие. Заботливый муж, признав свой гомосексуализм, не в силах скрыть неприязнь к женской ласке, и даже если нежность исходит от матери его детей, не может сдержать выплеска агрессии. Несовершенство мира старательно каталогизируется в связке историй, ровненьких, как баранки, с одинаковым диаметром. В чем, безусловно, есть что-то подозрительное, выдающее в авторе в большей степени диссертационный настрой, нежели художественный запал. Но кто может сказать что-то плохое о качественных диссертациях?

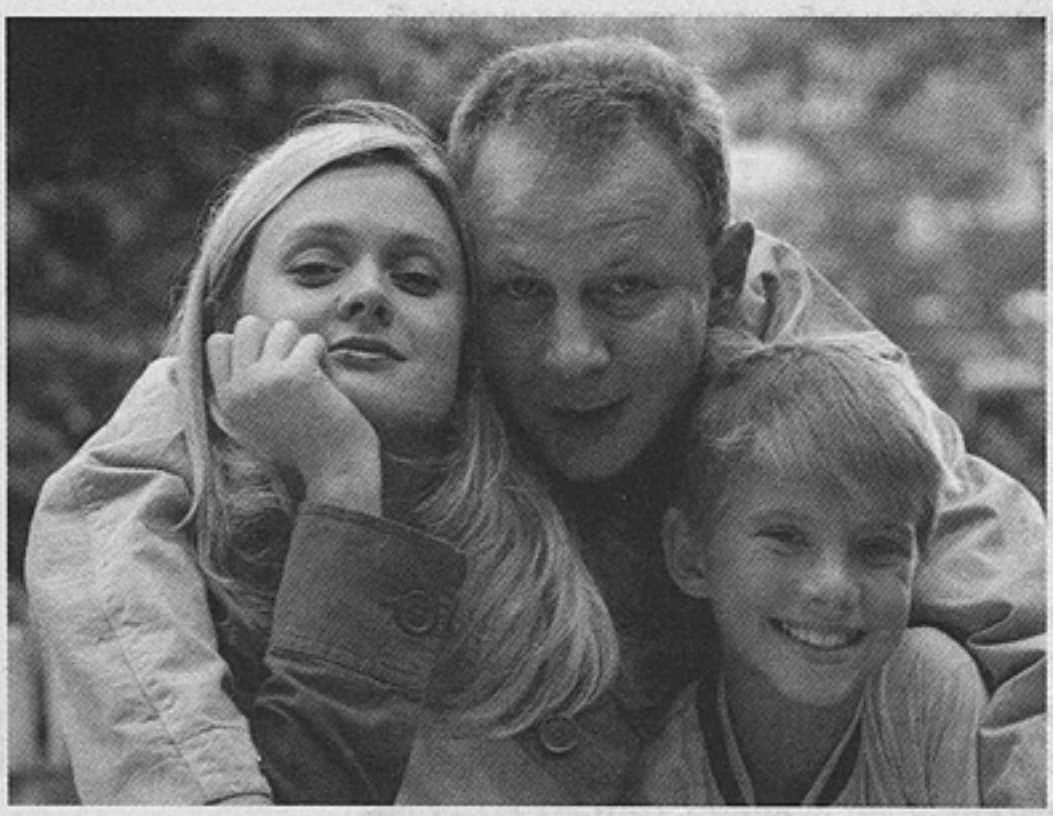
В упомянутой «Магнолии» все дело решает неожиданный финал: падающие с неба лягушки. Они становятся очевидным знамением конца света: без шуток, но и без дидактизма. Одна знакомая едко, но точно сказала по поводу «Человека безвозвратного»: «Магнолия» со скидкой». Честно говоря, я даже не знаю, почему Екатерина Гроховская решила придерживаться линии очевидного «удешевления» своего творения, нацеленного на то, чтобы быть «дорогим». Но, к сожалению, многое в нем упрощается, спрямляется, драма постепенно сникает до социологического эссе с риторическими восклицаниями. Жалко. Внимание к житейским положениям и повседневности сейчас редки в нашем кино. И попытка дебютантки в большом кино обнадеживает — хотя бы как попытка...

Может быть, недостаток психологической энергии — имею в виду энергию, заложенную в переплетении отношений, в их взрывах и таянье, — кроется именно в том, что автор не ставит вопросов, необходимых для масштабного полотна. Как на самом деле выбираться из ловушек, которые расставлены вокруг нас? Что, действительно, такое — эти ловушки?..

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

О, сколько нервных и недужных связей...

«Связь», режиссерский дебют Авдотьи (Дуни) Смирновой, — кино на вид трогательное и незатейливое, как вышивание крестиком. Он просыпается, она открывает глаза, он надевает очки, она красит ресницы, он запахивает халат, она натягивает красное платье, он в Москве, она в Питере... У нее хороший муж, у него замечательная жена, у нее сын, у него дочь... Она летает к нему, он приезжает к ней. Любовная связь взрослых, семейных людей, связь, у которой нет будущего... Такое вот кино про будничную жизнь среднестатистических обывателей; киноповесть без конца и начала в духе 70-х. Современный парафраз то ли «Осеннего марафона» Данелии, то ли «Осени» Андрея Смирнова. Попытка увидеть сквозь то же светлое, печальное марево нынешние нравы, пейзажи, интерьеры и обстоятельства.



«Связь»

Автор сценария и режиссер **Авдотья Смирнова**
Оператор **Сергей Мачильский**
Художник **Андрей Васин**
Музыка **Борис Гребенщиков, Алексей Стеблев, Петр Климов**
Звукорежиссер **Лев Ежов**
В ролях: **Анна Михалкова, Михаил Пореченков, Анастасия Сеглиа, Дмитрий Шевченко, Ирина Розанова, Наталья Рудная и другие**
ТПО «Рок»
Россия
2006

Однако, несмотря на потоки света, бьющие в камеру, рыдающий аккордеон (точнее, баян с виолончелью), крупные планы тонких запястий и стройных щиколоток, несмотря на запотевшие бокалы с шампанским, чтение стихов в кадре и прочие признаки «культурного» сентиментального киноповествования, на экране получается какой-то совершенно бессмысленный роман московского купчика и питерской бизнес-леди из рекламного агентства с психофизикой старшей пионервожатой и претензиями на утонченность.

Илья, владелец охотничьего магазина, в исполнении Михаила Пореченкова — этакий добрый молодец: синеглазый, чернобровый, с родинкой на щеке, но с пивным брюшком и одышкой. В нем странным образом соседствуют полуинтеллигентность и хамоватость, растерянность и жесткость, заботливость

и агрессия — аморфный клубок непроявленных человеческих качеств. Нина Анны Михалковой — очаровательная толстушка: безупречная прическа, маникюр, прикид деловой женщины и повадки отличницы советского типа. Нина существует в образе идеальной жены, матери, хозяйки, товарища и лжет при этом легко, как дышит. В том, с каким невинным видом, без тени рефлексии она дирижирует более чем сомнительной ситуацией, угадывается космическая, невероятная глупость.

Что связывает этих людей — непонятно. Разве что сытость? Оба добились элементарного достатка, оба кормят семьи, оба могут позволить себе связь на стороне, могут мотаться из столицы в столицу, есть в ресторанах, снимать номера в гостиницах... Их связь — щепоть специй, добавленная в приевшуюся, благополучную жизнь, возможность выскочить из заведенного распорядка, порезвиться на воле. Связь как воскресный футбол с друзьями — для него, как уроки танго — для нее; оба искренне полагают, что это такое же невинное развлечение. А когда до этих довольных, сытеньких детей доходит, что адюльтер может разрушить их налаженный мир, что близкие — о, Боже! — страдают, что нужно делать выбор, брать на себя ответственность, они моментально разбегаются, хотя очень при этом переживают.

Получается странная вещь: мелодрама, где нет любви. Несоленая соль, фантик без конфеты. Зачем такое снимать? Зритель на это в жизни не купится, что и подтвердил более чем скромный бокс-оффис. Так зачем же? Закрадывается подозрение, что тут какой-то личный мотив: подспудное желание режиссера не только возродить эстетику «папиного» кино, но и разрушить, полемически опровергнуть тот мир, те грезы, тот пафос.

В середине-конце 70-х, в пору глухого застоя, кино про любовь было не просто способом ухода в частную жизнь от крепчающего маразма. То была робкая, контрабандная попытка внести в совковый морок свет Абсолютного, отблеск той силы, «что движет Солнце и светила». Тогдашние героини — утонченные, прекрасные женщины — перепечатывали по ночам чужие диссертации на машинке, служили в советских конторах, заботились о старень-

ких мамах, жили в коммуналках и типовых многоэтажках и глядели на мир с загадочным, оценивающим прищуром. Они готовы были смириться с одиночеством, но не могли простить своему избраннику даже тени пошлости, эгоизма или корысти. Маргарита Терехова, Марина Неёлова, Алла Демидова, даже Барбара Брыльска в «Иронии судьбы» — все они по-своему воплощали идеал Вечной Женственности, Прекрасной дамы, способной в любви возвысить героя до полноты человечности.

Мама Дуни Смирновой Наталья Рудная, сыгравшая главную роль в «Осени» и эпизод в «Связи», — из той же породы. В фильме «Осень» она могла устраивать сцены, чистить картошку, болтать по душам с деревенской хозяйкой, отчаянно, по-бабьи вешаться на шею любовнику в дымной пивной, но само ее присутствие в кадре заставляло неказистую окружающую реальность звучать музыкой сфер. Незабываемый эпизод, где она жарит яичницу во дворе, а герой Леонида Кулагина глядит на нее в окно, где потом она просто идет по лугу, в воздухе летают пушинки, а музыка Шнитке, только что звучавшая форте, становится едва слышной, сплетаясь с криками птиц, шелестом трав и пропитывая как ground theme небо и землю, — встык, без перехода монтируется с крупным планом лихорадочных, жарких объятий; словно бы два человека пытаются обрести ту же вечную гармонию мира в любовном сплетении тел.

В картине «Связь» нет, кажется, ни единого страстного поцелуя. Встречи любовников сводятся к поеданию улиток в ресторане и шашлыков на природе, к хлопотливому обустройству любовного ложа из двух узких казенных кроватей и «пионерскому» сексу, когда героиня, завязав хвостики желтенькими, смешными носками и нацепив на шею косынку, учится отдавать в постели «салют»: «Будь готов!» — «Всегда готов!» Страсть — это несерьезно, это детская такая игра. Всерьез герои обсуждают лишь одно: кто что будет врать дома. Как школьники, прогулявшие годовую контрольную. Они беспрестан-

но говорят о ее муже, его жене, о детях... Вместе ходят покупать им подарки. Все их помыслы привычно сосредоточены на семье и в гораздо меньшей степени — друг на друге. Слово «любовь» произносится тут лишь дважды и словно бы глохнет, не встречая ответа: «Ты меня любишь? — спрашивает она и тут же начинает хлопать себя по губам: — Прости, прости, я больше не буду». «Я люблю тебя», — говорит он, стоя на подножке уходящего поезда. «Что ты сказал? Я не слышу...»

Такое ощущение, что любовь для автора фильма — стихия, которую необходимо любыми способами нейтрализовать, обесточить. Способов в основном два: погрузить ее в детство и растворить в иных радостях жизни. Диалог героев: «Никогда не мог понять эту заповедь...» — «Ты про прелюбодейство?» — «Нет, про чревоугодие» — не просто шутка, это явная проговорка. Любовная связь — это как пойти в ресторан после обеда дома. Что же как не чревоугодие? Насчет обеда — толстовская, кстати, метафора. Только Толстой с недоверием и неприязнью относился к физическому аспекту любви в силу собственной чрезвычайной подверженности его власти. В фильме Дуни Смирновой — другое. Это взгляд на адюльтер глазами ребенка из распавшейся семьи, и любовь для него — не достижение полноты жизни, а разрушительная, непонятная сила, уничтожающая мир, где «Солнце и светила» — любящие мама и папа, а также прочие родственники.

Именно подсознательное, инфантильное желание автора стереть ластиком, погуще зачеркать пугающую «бяку-закаляку» и образует в той части повествования, где речь про отношения любящих, невнятное, слепое пятно. При том, что периферия сюжета прорисована гораздо более четко и выпукло. Муж Нины (Дмитрий Шевченко) — нищий, непризнанный художник, тянущий лямку учителя рисования в школе и стоически сносящий «взбрыки» завравшейся деловой жены; подруга (Ирина Розанова), безответно влюбленная в этого самого мужа; мать (Наталья Рудная), отказывающаяся встать на сторону дочери: «С жиру ты бесишься»; сын, лет десяти, уже научившийся различать оттенки тоски в глазах отца... Жена Ильи (Анастасия Сеглиа), нашедшая прибежище в героическом перфекционизме, направленном на поддержание в идеальном порядке собственной внешности и домашнего быта; одноклассник жены — «гнойный пидер», который искренне ей сочувствует и советует завести любовника; дочка, с тревогой наблюдающая, как папа заливает водкой растерянность и чувство вины... Их переживания понятны,

их боль вызывает сочу́вствие — это живое, по которому нельзя резать. Знаковый эпизод: пытаясь отвлечься от беспрестанных звонков Ильи, Нина берется подстригать мужу ногти и нечаянно ранит его; потом бросается неловко заклеивать палец пластырем, но ведь все равно больно. Близкие, измотанные бесконечной ложью и разрушительной атмосферой измены, в конце концов согласны уже «отпустить» героев. А те все не могут решиться, магнит, притягивающий их к семейному очагу, пересиливает их тягу друг к другу. В общем, все неплохие люди и все страдают из-за непонятной и никому не нужной глупости под названием «связь».

Откуда все же она возникла? Ну, с ним-то ясно. Как говорила героиня Натальи Гундаревой в фильме «Осень»: «Мужик — он и есть мужик, чего с него взять». Ему каждая новая юбка кажется увлекательным приключением. С ней сложнее. Ей-то чего не хватало? Любящий муж, дом, ребенок, признание в коллективе... Разгадка находится ближе к концу картины. Последнее свидание. Он стоит у окна, она, повернувшись к нему спиной, сидит на кровати в гостиничном номере. «Ты снова с ней спишь?» (в смысле с женой), — глухо спрашивает она. «Да», — признается он. Все, больше они не встречаются.

Так вот оно что, оказывается! Все это был не просто легкомысленный «перепихон» после бизнес-ланча! Тут серьезно. Ну, завел он бабу на стороне, чувствовал себя виноватым перед женой. А тех, кто вызывает у нас чувство вины, любить трудно. Жена в ответ отдалилась, замкнулась, перестала преданно слушать истории, рассказываемые по сотому разу... Какой уж тут секс! Осталась Нина. Сколько длилась их связь? Год, полгода, не меньше. И все это время он, крепкий, здоровый мужик, довольствовался свиданиями раз или два раза в месяц? Тут естественным образом под невинные разговоры про то, что глупо к жене ревновать, под пионерские шуточки и все эти «ля-ля-ля, шушу-шу» возникает зависимость сродни наркотической. И понятно, почему он так бесится, когда, приехав в Питер, не может дозвониться до Нины, понятно, почему работу забрасывает, водку пьет, на людей кидается... Нина забрала невероятную власть над ним, ничего, в сущности, не предлагая взамен. А когда почувствовала, что он может соскочить, что власть выскользнула из рук, — оскорбленная, порвала отношения. Это тот же женский тип, что в фильме «Прогулка»: одного мужика (то есть мужа) сжевала и проглотила: неинтересно стало жить, глазки потухли. Давай следующего, нужна свежая кровь. Но героиня «Прогулки» разрушает всего лишь иллюзии двух молодых идиотов, Нина — две вполне реальные семьи. Если она проделывает это, не отдавая себе отчета, — она круглая дура, если сознательно — просто дрянь. И сопереживать ей становится совсем трудно.

В общем, при ближайшем рассмотрении во всем этом незатейливом вышивании обнаруживается множество крайне неприятных оттенков и болезненно искаженных узоров. В отсутствие любви на первый план выходит инфантильный эгоизм брошенного ребенка и женский вампиризм, проистекающий из внутренней пустоты.

Демонстративный разрыв с идеальными устремлениями отцов загоняет в ловушку пошлости — и в жизни остаются только еда, секс, ложь, деньги и зависть... В «Осени» — в сцене в пивной — простые люди инстинктивно подвергали обструкции одного-единственного — гниду и пошляка. В «Связи» мужики при деньгах сидят и горячо обсуждают, сколько у них своровал Ходорковский...

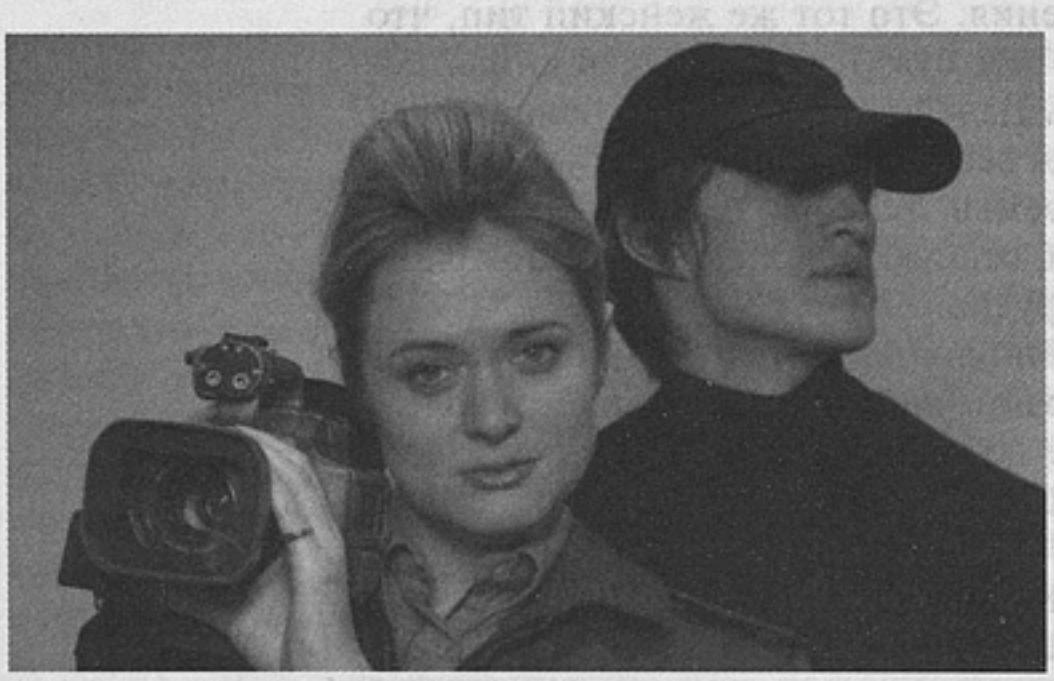
Ну да, время сейчас такое. Все устали от идеалов и хотят просто кушать. Вот и кушают, кушают друг друга, незаметно для себя разрушая человеческую среду. Да, наверное, духом времени можно объяснить недужность, ненужность и выморочность огромного количества нынешних связей, отнюдь не только любовных. Но еще одна такая «Связь» на экране кажется все же избыточным удовольствием.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Жертвоприношение

А к т е р. Актерам это удается лучше всего. Их талант — умирание. Они умирают героически, комически, иронически, медленно, быстро, отвратительно, очаровательно и, наконец, на котурнах.
Р о з е н к р а н ц. И это все, на что они способны, — умирать?
А к т е р. Нет, нет — они еще красиво убивают. Некоторые убивают даже красивей, чем умирают. Остальные лучше умирают, чем убивают. Это труппа.
Р о з е н к р а н ц. Который из них который?
А к т е р. Почти никакой разницы.

Том Стоппард. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»[1]



«Изображая жертву»
Авторы сценария **Владимир и Олег Пресняковы**
Режиссер **Кирилл Серебренников**
Оператор **Сергей Мокрицкий**
Художник **Валерий Архипов**
Композитор **Александр Маноцков**
В ролях: **Юрий Чурсин, Виталий Хаев, Анна Михалкова, Лия Ахеджакова, Марина Голуб, Елена Морозова, Марат Башаров, Максим Коновалов, Андрей Фомин, Федор Добронравов, Александр Ильин, Игорь Гаспарян**
Студия «Новые люди», «Вега Продакшн» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии
Россия
2006

Знаю, что глубоко неверно предварять текст про фильм «Изображая жертву» таким эпиграфом. Я категорически не хотела этого, сопротивлялась, как могла. Тем не менее Кирилл Серебренников так ловко подцепил всех на удочку, что крючок торчит у критика в губе, как у какого-нибудь карася (кстати, фамилия первого подследственного тоже, как нарочно, Карась), мешает говорить что-либо другое, тревожит и нервирует, обманывает, внушая бессмысленную надежду, что с крючка удастся соскочить. Не удастся. Начать свой фильм гнусным заявлением о том, что «русское кино в жопе», мог только умный, хитрый и расчетливый. Конечно, эту фразу и ее продолжение про Федю Бондарчука, прикольного чувака, который, как и его отец, обязательно

[1] Фрагменты пьесы Стоппарда процитированы с купюрами.

получит «Оскар», написали «самые известные после Чехова» русские драматурги братья Пресняковы. Но без умысла хитрые режиссеры вслед за известными сценаристами не идут. Он точно хотел меня спровоцировать, и вот я уже послушно написала эту пустую, ничего не значащую, но сразу ставшую крылатой фразу.

Вроде бы в планы Серебренникова не входило давать оценку нынешнему состоянию российского кинематографа, да и не метил он своей иронией в Бондарчука. По крайней мере, режиссер от этого открещивается и правильно делает. Однако он нашел способ завести зал сразу, с полоборота. Причем размышлениями о кинопроцессе. Правда, в отличие от героя фильма, я не могу так вот с ходу назвать то место, где находится русское кино. Но линейный тип драматургии, основанный на психологии и внутреннем развитии характера героя, — точно там, где сказано. Героев, способных вытянуть на себе почти два часа экранного времени, не наблюдается. Конфликтов, которые могут стать центральными, тоже. Нужна толпа разнокалиберных дозоров, или вся 9-я рота, или, на худой конец, набор песенных шлягеров, чтобы сцементировать постоянно дробящееся и рассыпающееся на эпизоды сценарное полотно. Мне вообще иногда кажется, что прожившая два с половиной века драма нового времени так страшно агонизирует на наших глазах, что уж лучше бы она поскорее скончалась и уступила место античному типу построения сюжета, где центр тяжести лежит вне человека — как и в нашей жизни. В этом, простите за плохой каламбур, драма нового времени, которой вовсю пользуется так называемая «Новая драма», полностью победившая на «Кинотавре». Иван Вырыпаев со своей пафосно-надсадной «Эйфорией». Валерия Гай-Германика, чья короткометражка «Девочки» закономерно стоит в репертуарном списке проекта «Кинотеатр.doc». Певец вербатима Александр Родионов, автор пьес, идущих в «Театре. doc», который написал сценарий для получившего приз за режиссуру «Свободного плавания» Бориса Хлебникова. И, конечно, Кирилл Серебренников с черной комедией братьев Пресняковых, которым памятник надо поставить за то, что в пустыне изжеванных слов и смыслов они нашли и отличную метафору, и достойное занятие для героя нашего времени. А уж герой — такой, какой есть, других не завезли.

Слова про кино и Федю Бондарчука просто так, для пробной записи, говорит Валя (Юрий Чурсин), бесхребетный юноша лет тридцати, живущий «в бесплодье умственного тупика», не снимающий бейсболку даже в постели, предпочитающий прятать глаза за солнцезащитными очками даже в темноте и постоянно отключающийся от внешнего мира издевательски звучащим «дым-дым-дым-дым» из японской народной песни, которую записала японская же поп-группа «Бродяги» в 1969 году на японском, естественно, языке. Это раньше писали доклады на тему «Америка как русская мечта». Америка слишком однозначна и понятна, чтобы в нее сбегать, теперь вектор направлен в сторону Азии. Валя пытается ухватить водку из рюмки палочками для еды, машет руками, изображая фальшивое тайчи убийцы Билла, и видит сны с сюжетами для манги. Вроде бы он — современный парафраз на тему Гамлета, но на самом деле он не способен даже задаться вопросом «быть или не быть?» и предпочитает жить в темной щелке между этими состояниями. Его уникальная работа этому очень способствует: выпускник университета за неимением других занятий подрабатывает тем, что изображает жертву преступлений в следственных экспериментах. Пока капитан милиции (Виталий Хаев) ведет допрос, а его помощница Люда (Анна Михалкова) фиксирует все на видеокамеру, Валя с игривыми ужимками и прыжками, скорченными рожами и фигней про русское кино, используя палочки для еды вместо ножа и колготки с лайкрой вместо страховки, примеряет на себя чужую смерть. Именно на нем показывают арестованные, как укокошили своих родных и близких. И каждый раз все оборачивается не трагедией, а анекдотом.

Розенкранц. Может, надо что-нибудь сделать? Что-нибудь конструктивное? А?
Гильденстерн. Что? Маленькую плоскую пирамиду из человеческих тел?

Некто Карась (Марат Башаров) заплатил скандальной буфетчице, кричавшей, что «вдвоем за одни деньги срать нельзя даже родственникам», и залез в кабинку платного биотуалета к своей неверной Маринке, чтобы зарезать ее. Она пукнула перед смертью, а он решил ее расчленить, чтобы спустить в выгребную яму, но кость не поддавалась, унитаз не хотел отвинчиваться, да и бумаги туалетной, чтобы руки вытереть, не было — и уставший Карась, подумав, будь что будет, пошел домой. Некто Сысоев (Андрей Фомин), скучный низкобюджетный неудачник, которому смерть как надоело подкаблучничать, уверяет, что жену-тиранку, которая ему назло остервенело мыла окно, сдуло сквозняком, когда он пошел на улицу вынести помойное ведро. Сысоев ей по-хорошему предлагал: давай я тебе помогу. Но она, думая наверняка о том, что жизнь с этим тютей не удалась, ответила с вызовом: ничего делать не надо, отдыхай. Последнее унижающее и оскорбляющее слово было как сорванный с петель замок — оно и заставило женщину улететь в небытие с восьмого этажа. Некто Тахиров Закир, он же Закиров Тахир (Игорь Гаспарян), коротышка с южным акцентом из ларька «24 часа», вспоминает, как в бассейне бултыхались разные женские ноги, а он под водой отыскал те, что со знакомым зеленым педикюром, и потянул их на дно. Потому что он ее любил, шоколад дарил, а она — «только притворялся». Некто Верхушкин (Максим Коновалов), явно бывший троечник и средней руки «новый русский», бубнит о том, как застрелил в японском ресторане своего более успешного одноклассника на встрече выпускников — потому что тот начал его «при всех поддевать». Жертва самодовольно шла по направлению к бару, где стояла тюзовская травести-пенсионерка, изображающая ресторанную гейшу, «пожилую японку с судьбой» (Лия Ахеджакова), и это кошмарное зрелище было последним в его жизни. Верхушкин «пульнул» ему в затылок, а он сказал «плевать» и умер.

Неудивительно, что Вале снятся кошмары, в которых недобрый мир пытается его уловить, вытащить из норки все теми же японскими палочками, а из снежной ряби невыключенного на ночь телевизора в его сознание вплывает умерший отец в парадной морской форме, чтобы раскрыть страшную тайну. Вернее, даже две. Во-первых, у всего есть счетчик — и у электричества, и у нас, поэтому телевизор надо выключать, а обидчикам мстить. Во-вторых, оказывается, его отравил родной брат, который наверняка хочет жениться на Валиной матери ради квартиры. То есть дядя Петя с его жлобской философией большой ложки — это коварный Клавдий. А выдающая ласку, как автомат с газировкой, мамаша (Марина Голуб), которая подговаривает страхолюдную подружку сына (Елена Морозова) забеременеть, чтобы он на ней женился наконец, как все люди, — натурально Гертруда, башмаков не износившая.

История принца датского в извращенной форме вторгается в российскую бытовуху, чтобы доказать, что любое новое поколение обречено быть потерянным, потому что связь времен каждый раз распадается. И ей нужны жертвы и жертвоприношения. Поэтому Валя паясничает и юродствует, превращая в фарс и чужую смерть, и собственную жизнь. Он, безусловно, дрянной парень, с гнилой пустотой внутри, не вызывающий никакого сочувствия. Но он к этому сочувствию, надо отдать должное авторам, и не взывает, в отличие от своих кровных братьев по духу — Зилова из «Утиной охоты», Сергея Макарова из «Полетов во сне и наяву», юноши Ивана из «Курьера» или мальчика Бананана из «Ассы». Из всех лишних людей этот — самый неприкрыто лишний. Конечно, никакой он не Гамлет, а ходячий фальшак — Розенкранц и Гильденстерн в одном флаконе.

Фальшаком быть совсем непросто, если ты пока еще не умер, — как раз об этом пьеса Стоппарда. От тебя ничего не зависит, зато ты сам зависишь от всех. Все тебе всё навязывают, а вокруг сами собой группируются мнимости, составляющие твою уникальную и неповторимую жизнь. Это и явно не нужные никакой милиции фильмы о следственных экспериментах, сублимированные отчаянно перезревающей Людочкой, которая убегает в криминал от постылой «личной жизни». И неоправданно жаркие поцелуи Валиной мамы с отчимом, невесть от кого уворованные украдкой на лестнице. И замотанная

в жуткое тряпье, как гусеница в коконе, любовница, причитающая, что в тридцать три года больше никого подцепить уже не сможет. И коллекция зловещих зайцев-неваляшек, украшающих комнату Вали, — будто привет от Донни Дарко своему собрату. И фальшивое сакэ из подогретой водки, поданное в ресторане богатому гурману. И разбросанная по квартире меловыми силуэтами смерть Валиных родных от неправильно разделанной круглой рыбы фугу. И бодро ставшие на Валино место, чтобы изображать Валиных жертв, такие же, как он, дрянные парни в очках и бейсболках — их сыграли авторы пьесы Владимир и Олег Пресняковы, которые даже без особой иронии называют эту историю «добрым фильмом для всей семьи». Действительно, а где как не в семье можно хоть что-то исправить? Попытаться преодолеть этот опустошающий кризис воли до того, как человек зарежет, утопит, пульнет или отравит. Мир сегодня слишком густо населен, агрессивен, требователен и неделикатен. Постоянное, начинающееся с самого раннего детства нарушение личного пространства доходит до беспредела. Ощущение себя жертвой социума, желание любым способом закрыться от внешнего мира, разрушая его в воображении, играя в компьютерные игры или просто избавляясь от собеседника, как от докучливой мухи, — характернейшая черта сегодняшних психопатий. В московском метро в час пик о высоких образцах нравственности, либеральных ценностях и национальной идее размышлять не станешь. Это только кажется, что с природой человека уже давно разобрались, раз любой троечник из мединститута может залезть к вам в кишки и худо-бедно отрезать аппендикс. Господа, мы даже не догадываемся, насколько мы примитивные звери, господа.

Розенкранц. Горит!

Гильденстерн *(срываясь с места)*. Где?!

Розенкранц. Нигде. Просто хотел показать, что значит злоупотреблять свободой слова. Чтобы убедиться, что она существует.

Насколько я понимаю, большинство тех, кого раздражают и сам фильм, и главный приз, отданный ему на «Кинотавре», ставят Серебренникову в вину эстрадность, поверхностность, новелльную необязательность композиции и отсутствие четко сориентированного на местности гуманистического посыла. Хотя это всего лишь стилевые и конструктивные особенности произведения, которые сами по себе быть плохими или хорошими не могут. Особо внятно, без умствований и с какой-то подкупающей наивностью комсомольского собрания времен позднего застоя это мнение было озвучено на радио «Свобода»: «Такое мировоззрение оказалось близко членам жюри и многим критикам. Гуманистическому фильму Александра Велединского они предпочли очередную человеконенавистническую конструкцию. Возможно, их привлекла форма, но соединение игрового кино с анимацией давно уже новаторством не является, к тому же из фильма без ущерба можно изъять практически любую сцену — каждая выглядит, как вставной номер».

Что-то подобное было с первым балабановским «Братом», в котором гуманисты увидели только очередного киллера с заткнутыми «Наутилусом» ушами, пошлые американские схемы и возмутительную «гниду черножопую». Мировоззрение героя и автора, не укладывающееся в прописи, полностью перекрыло то, как точно был задет воспаленный общественный нерв фильмом, сделанным по лекалам коммерческого кино. Тогда протесты против Гран-при были еще яростней. И что? Ни киллеры, ни американские схемы, ни эстрадность, ни соединение игрового кино с анимацией, ни даже поверхностность или гуманистический посыл сами по себе не являются поводом для конечных «объективных» оценок. На мой вкус, в фильме «Изображая жертву» все приемы выбраны и использованы точно и уместно. Действительно, Серебренников, борясь с корневой театральностью и драматургической основы, и своего большого режиссерского опыта, старался ввести в фильм разные типы визуализации. И умудрился не переборщить ни с тайм-кодами

цифровой камеры, ни с анимированными вставками-кошмарами, ни с синхронизированным с темой очередного следственного эксперимента телефонным трепом Людочки с мужем, сохранив баланс между намеренной игрой на публику и жизнеподобием, которое прорывается в множестве деталей — от интерьера кухни до неловких попыток капитана ухаживать за своей помощницей. К тому же постоянная «расчлененка» кадра заменяет расчлененку в кадре: все эти визуальные слои выполняют в картине ту же роль, что и прослаивающие фильм «Брат» затемнения, — они уберегают откровенную игру в жанр от ненужного вторжения психологизма, реализма и натурализма, которые заставили бы автора при такой-то истории просто залить экран тоской, болью и кровью.

Даже то, что пожилая гейша слишком долго нудит свое караоке, полностью уравновешено накатывающей сразу вслед за этим эстрадным номером матерной истерикой капитана, длящейся целых десять минут. Убери одно — действительно сразу придется убрать и другое. Но совсем не потому, что это не драматургическое целое, а цепочка вставных номеров. Сценарий очень крепкий и уверенно держит внимание. Здесь все «закрючковано», как говорила когда-то Рената Литвинова. Перед глазами зрителей разыгрывается ровно столько примеров человеческой подлости, пошлости и глупости, сколько надо, чтобы нормальный, угрюмый и молчаливый мужик, видавший в этой жизни всякое, наконец взорвался от детского слова «пульнул» своими вопросами: «Откуда у тебя пистолет? Откуда у вас вообще всё? Вам что надо в жизни? Вы где колготки взяли такие блядские?» И т.д. и т.п. Ответ извне находится только на последний (из мной приведенных) — за колготками один из молодых милиционеров, напоивших участкового и нарядивших его, как проститутку, съездил домой и взял у мамы. Ответ изнутри капитан и сам знает: они поняли, чтобы от них от...бались, надо притвориться.

А вопрос совсем в другом: кто эти они? Относится ли к ним лермонтовское: «Печально я гляжу на наше поколенье! Его грядущее — иль пусто, иль темно, меж тем, под бременем познанья и сомненья, в бездействии состарится оно»? Или же все это оборачивается «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом»? Поколения тут ни при чем. Все мы с разной степенью талантливости притворяемся, ничем не жертвуя ни злобе, ни любви, надеясь, что сработает эффект мимикрии и нам удастся отползти под шквальным огнем вечных вопросов в сторонку, отлежаться в окопе, изображая жертву жизненных обстоятельств, но не становясь ею на самом деле. Именно поэтому для жертвоприношений ненасытному року и воле случая используем искусство, чтобы потом свалить всю вину на автора, растворяя личную ответственность в безликом гуманизме. Серебренников, вполне как Ларс фон Триер, заставляет зрителя самого выбирать: «достойно ль смиряться под ударами судьбы, иль надо оказать сопротивленье», искать ли гуманистический свет в конце туннеля или просто попытаться выйти из него.

Р о з е н к р а н ц *(взрываясь)*. Случайность! Все, что мы делаем, случайность! Боже мой, да неужто мы не имеем права на хоть сколько-нибудь логический ход вещей?!

Г и л ь д е н с т е р н. Но ради всего святого: что нам делать?!

А к т е р. Расслабьтесь. Реагируйте. Как все люди. Нельзя же идти по жизни, на каждом углу задавая проклятые вопросы.

Изображая человеков

«Изображая жертву»

Долго я думал о том, почему же мне так не хочется писать статью про фильм «Изображая жертву». Неприятно, конечно, оказываться лишний раз в меньшинстве, но мне не привыкать. Так что дело, наверное, не в этом. Еще неприятнее объяснять знающим и понимающим людям, что перед ними плохо сделанное кино, вовсе не кино, — все они лучше меня разбираются и в монтаже, и в звуке, и если невнятный и неумелый кинотеатр Кирилла Серебренникова кажется им нормой, то, значит, так оно и есть, а мне надо смотреть «Кинг Конга» и не жужжать: не дорос я до нового артхауса.

Я ведь почему, скажем, не могу писать о «Гарпастуме»? Потому что очень трудно доказывать людям очевидные вещи. Не могло в 1915 году в аристократических или даже мещанских кругах свободно употребляться слово «пацаны»; и ходили тогда не так, и говорили не так, и вообще мне непонятно, про что этот фильм, — кроме того что Алексей Герман-младший умеет снимать кино. А ведь «Изображая жертву» — случай куда более тяжелый: тут и кино нет, и режиссура назойливо однообразна, и юмор чрезвычайно натужный, автору постоянно приходится оживлять его матом... Никакого ясного послания опять-таки нет — не объяснили мне авторы, с какой стати герой отравил всю свою семью, включая мать и невесту; параллели с «Гамлетом» донельзя искусственны, потому что ничего не добавляют к рассказанной братьями Пресняковыми гротескной истории. В «Гамлете» заданы конкретные прямые вопросы, поставлена нешуточная моральная проблема, волнующая читателя, зрителя и исполнителя вот уже четыре века кряду. В «Изображая жертву» нет и намека на подобную проблематику — пусть и в жанровой перверсии, — а потому все отсылки к «Гамлету» повисают в пустоте. В «Гамлете» герой-гуманист не чувствовал себя готовым отмстить дяде-узурпатору по жестокому средневековому счету. В «Изображая жертву» герой, в отличие от Гамлета, отсутствует вовсе — нету в нем ни гуманизма, ни ума, ни таланта. Он работает в милиции,

участвуя в следственных экспериментах в роли жертвы, а в конце становится палачом — уже не изображает, а именно становится. Из этого можно при желании сделать черную комедию, но тогда в ней должно что-нибудь происходить. На одних монологах она и в театре держится с трудом, а уж в кино вообще разваливается.

То есть цитатная игра — она самоцельна. Гамлет тут ни с какого боку ни при чем. Авторы хотели мне показать, что они читали Шекспира.

«Изображая жертву»

Но ведь кинопрофессионалы в России не ослепли. Они не просто так дали фильму Серебренникова Гран-при «Кинотавра». Они сделали концептуальный жест — показали шиш и русским блокбастерам, и как бы патриотическому кино вроде «Живого», и жизнеподобным, но остроумным экзерсисам вроде «Свободного плавания». Они наградили картину, начинающуюся с плевка в адрес «9 роты» (возможно, вполне заслуженного) и прославленную длинным матерным монологом о новых людях, которых ничто ни х... ни е... Они наградили эмоциональный выплеск — премировали минималистский по художественным и финансовым средствам, бессодержательный, эпатажный фильм о том, как все всех зае...

Но помимо жеста должны же были эти люди подумать и о том, что поощряют некую, что ли, тенденцию. У нас давно уже считается, что снять плохой фильм о плохой жизни — высшая степень адекватности, хотя искусство ведь должно, по идее, что-то такое со зрителем делать. Он, зритель, должен получать преображенную реальность, которая не обязана, конечно, вызывать у него катарсис... а почему не обязана, кстати? Обязана. Человек должен уходить с сеанса хоть чуточку другим. Этого сегодня почти никогда не происходит — в отечественном кино, по крайней мере. Но никто не убедит меня, что этого не должно быть вовсе.

В фильме Серебренникова много лобовых ходов и ходульных штампов, много повторов и мало действия. Его подчеркнутая неумелость (сказал бы — непритязательность, но претензия тут как раз серьезная) должна вроде как противостоять новой гламурности, а вызывающая неполиткорректность — новой лояльности. Но я не вижу, что за этим стоит: убедительного противопоставления не выходит. Если мент двадцать минут ругается матом — он остается ментом, а никак не обличителем нового поколения, которому ничего не нужно. А если такое ментовское саморазоблачение входило в авторские задачи и Серебренников с Пресняковыми на самом деле желают защитить непонятное по-

коление тридцатилетних — я тем более не понимаю, с каких щей мне жалеть бездарного отморозка, отравившего всю семью. Картине не хватает живой эмоции, даже Лия Ахеджакова играет здесь несмешно и, главное, банально. Такой — до жеста, до ужимки и интонации — мы уже видели ее в других картинах. Одна на весь фильм (и на всю пьесу) приличная реплика: «Представляете, последнее, что он увидел в жизни, — это было... я!»

И становится враскоряку.

...После «Изображая жертву» я посмотрел по телевизору благотворительный вечер «Подари мне жизнь» в постановке Серебренникова. Там фотографии больных детей проецировались на сценический задник, а на фоне этих фотографий пели рок-группы. В паузах артисты — Федор Бондарчук, Сергей Безруков — давили слезу и с хрипотцой зачитывали истории болезней. Вероятно, все это оправдывалось тем, что собрали очень много денег. Я готов низко поклониться всем организаторам этой гуманной акции. Но смотреть ее телевизионную версию было невозможно физически. Я никогда за всю свою жизнь, часть которой пришлась на советское время, не видел ничего более фальшивого, слащавого, самодовольного... Стоило мне заикнуться об этом в журналистской колонке — на меня набросились, утверждая, что я лишаю больных детей последней надежды.

Кажется, я понял. Серебренников — не плохой и не хороший, он просто антропологически другой. И мне с моими критериями судить его никак не следует. Вот почему я не хотел разбирать его несмешную и нестрашную картину: я терпеть не могу заниматься не своим делом. А разбирать творчество андроидов — дело не мое. Они ведь не люди, хотя изображают людей довольно похоже. Не сказать, чтобы дотошно — слишком многого не хватает, — но мы в нашем нынешнем состоянии схаваем и это.

Таких андроидов развелось чрезвычайно много. Для них «Изображая жертву» — достойный ответ «9 роте» и «Коду да Винчи», «Голая пионерка» — высокая трагедия, публичная благотворительность с гламурной слезой — спасение детских жизней. Все, что волновало, мучило, отравляло людей на протяжении трехсот предыдущих лет русской истории, для них не существует. Мент в фильме Серебренникова чувствует то же самое, только не может внятно выразить. Потому и матерится. А мне вручен Господом «дар прямой разумной речи», и я могу почувствовать, что эти люди другие, и сказать об этом без обсценной лексики. Но делать мне с ними нечего и обучать — нечему. Ведь весь Серебренников (как и весь Путин, и Сурков, и многие их присные) на самом деле идеально соответствует нынешней эпохе, а вовсе не противостоит ей. Это эпоха... наглости. «Да, я такой. И что?!»

И многим современным критикам нравится поигрывать в такую же наглость, принимая эту же позу: «Да, он такой. И что?!»

Да ничего. Нравится — ешьте. Если утонченным эстетам хочется шутки ради поощрять циничные эскапады адептов грубой внеэстетической «правды», они, наверное, знают, на что идут.

Или они просто заискивают перед будущим, понимая, что в этом будущем у них нет ни одного шанса?

КОММЕНТАРИИ

ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ

Шоссе в никуда

Я прочитал беседу Даниила Дондурея с Александром Роднянским[1], очень определенным и формулированным человеком. И она на меня произвела, я бы сказал, убедительно-печальное впечатление. Как ни странно, чем она убедительнее, тем печальнее ситуация.

Я когда-то сформулировал для себя такую простую вещь. Если мы стараемся прыгнуть, скажем, на два метра, то есть возможность преодолеть метр пятьдесят. Но когда мы сразу себе занижаем планку до метра двадцати, то и будем прыгать на метр. Я всегда считал, что кино, как любой вид искусства, похоже на айсберг. Есть огромная подводная часть, и есть вершина. Там, внизу, может быть огромное пространство. Вершина, в предельном случае — шпиль, напротив, стремится к точке. Тут искусство из последних сил тянется к невозможному. Оно пытается или создать новые формы, или сформулировать новые представления, ощущения.

Так вот, после чтения этой беседы у меня возникло ощущение, что, в общем-то, и искать ничего не надо. Все уже известно, отработаны все клише развлекательного кино. А кино и рассматривается как чистое развлечение, то есть искусство прикладное.

Мне кажется, что «развитие» — очень важное слово. Можно использовать клише, делая кино, — точно так же, как можно сочинять музыку с помощью трех нот. Скажем, у балалайки — три струны, в руках виртуоза это замечательный инструмент. Есть пара человек в мире, которые на балалайке играют Баха. Но нужно ли Баха играть на балалайке — большой вопрос. Бах точно в этом не нуждается. Может быть, балалайка — виртуозный инструмент, но все же я предпочитаю другие: Баху — Бахово...

Почему-то в последнее время у нас стало хорошим тоном переживать из-за того, что, дескать, у нас растут одни Тарковские. Тарковский будет один. Кира Муратова будет одна. Не нужно переживать. Нужно помогать, чтобы появились — проявились — такие, как они. Если планка будет высокой, то все остальное — в том числе развлекательный кинематограф — будет стремиться вверх, тянуться. Вспомните, какой был уровень мирового кино, когда в нем одновременно работали Феллини, Висконти, Бунюэль, Антониони, Пазолини... Я еще многих не назвал. Я имею в виду средний уровень. Блистательный

[1] См.: Дондурей Д. — Роднянский А. Развлекательное ТВ: шутки в сторону. — «Искусство кино», 2006, № 4. — *Прим. ред.*

средний уровень. При этом развлекательная культура не пыталась занять место на Олимпе. Никто из тех, кто снимал замечательные коммерческие фильмы, не говорил: а чем мы хуже Феллини?

А сегодня этот вопрос ставится запросто. То есть нет, даже вопроса не возникает — сомнений никаких нет, что и мы не хуже этих самых Феллини с Антониони (далее по списку). Критерии потеряны, уничтожены. Дальтоники, например, не различают цвета. Как разговаривать об оттенках живописи с человеком, который не видит разницы между зеленым и красным? Как обсуждать свой замысел с продюсером, который не отличает хорошее кино от того, что вообще не является искусством?

Сейчас самовыражаться в кино может любой человек. Раньше это не было возможным. Я страшно переживал, например, что не мог попасть на Высшие курсы режиссеров. Я подавал документы три года — меня не брали. У меня не было рекомендации студии. А студия не могла дать рекомендацию, потому что я там не работал. Я был актером. В этом уродстве я видел чудовищный совковый ад. Когда все по разнарядке, все зависит не от таланта, а от чего-то еще. Я считал это жуткой несправедливостью.

Но изначально это было связано с тем, что не всякий человек может даже подойти к кинематографическому труду. Сегодня почти любой актер, или сценарист, или критик, даже филолог спокойно получают право снимать. У людей нет критериев. Почему он не может снимать кино? Да запросто. При таком профанировании профессии... сложно работать.

С другой стороны, так называемый фестивальный кинематограф сегодня тоже очень специфическое явление. Фестивальный фильм должен быть обязательно воплощен в некую форму, которая свидетельствует: это новое. Отборщики ищут чего-нибудь свеженького, модненького. Того, где аффект и эффект преобладают над внутренней сущностью. И не важно, что новое оказывается на самом деле нередко ужасно старым и к тому же очень поверхностным повторением пройденного. В результате рождаются фильмы, рассчитанные специально на успех у очень узкой, очень снобистской аудитории. Изощренность в них выдается за глубину. Лукавство — за остроумие. Зато кинематограф, основанный на своей органической, естественной сущности, не воспринимается и отвергается.

Для меня требование новизны как самоцель скорее затушевывает сущность кинематографа. Я терпеть не могу искусство, где видны приемы.

В современном кино для меня абсолютным явлением была «Необратимость» Гаспара Ноэ. Она произвела невероятное впечатление. Для меня безусловными остаются работы Киры Муратовой и Алексея Германа — пусть хоть двадцать лет снимает... Но зато когда он заканчивает картину «Хрусталев, машину!», то это кино, которое не просто видишь, которое ощущаешь всем существом. Оно не поддается анализу. Если говорить вульгарно, то, как правило, в фильмах почти нет заварки и много кипятка. У Германа — одна заварка. И его картина сшибает с ног. А Роднянский в журнале под названием «Искусство кино» (!) рассказывает, что это никому не нужно...

Александр Роднянский — блистательный бизнесмен, умный человек. В конце концов, он сам снимал документальные фильмы: был режиссером. И хорошим режиссером. Проблема в том, что, став продюсером и владельцем телеканала, он всего лишь хочет развлечь зрителей. Он хочет продать телевизионный товар. Мотивируя это тем, что надо научиться разговаривать с массовой аудиторией.

Дело даже не в том, что говорить с массами, наверное, удел тех, кто хочет пасти народы. Я не представляю, чтобы Стэнли Кубрик воспитывал какую-то аудиторию. Или Феллини... Они обращались к людям, которых они, с моей точки зрения, и любили, и ненавидели, с неким месседжем. Их послание было абсолютно авторским. За ним стояла авторская личность. А значит — боль и размышление. А кроме того, они не предлагали людям суррогат вместо хлеба.

Разговор с массовой аудиторией, о которой шла речь в беседе Дондурея и Роднянского, предполагает совсем другую схему. Во-первых, начисто исче-

зает авторская личность. За ненадобностью. Вместо личности — расчет, конструкт, лекала, апробированные на других широтах. Во-вторых, вместо хлеба насущного зрителям предлагается жвачка. Продукт, созданный не для того, чтобы насытить, а для того, чтобы создать иллюзию деятельности, общения, еды.

Мне популярно объясняют, что этого хотят сами зрители. Они вроде детей неразумных, которым только дай попкорн пожевать перед экраном, а на экране покажите Петросяна вместо погремушки. Может быть, и так. Но если человека все время кормить биг-маком, то он никогда в жизни не узнает, что есть на свете съедобные и даже вкусные блюда. Может быть, очень простые. Но человек даже вкус ржаного хлеба не будет способен ощутить. Потому что все его рецепторы привыкли к слишком сладкому, слишком кислому, слишком острому и соленому.

Войдите в зрительный зал и посмотрите на зрителей, на их нравы. Вместо того чтобы испугаться, до чего довела «продвинутая» стратегия телеобщения с массами, нам объясняют, что мы свидетели успеха, который надо всячески развивать и пестовать. И они это будут делать, потому что у них в руках телеканалы, СМИ. Они могут создать успех пустышке. Как там писал поэт? «Я люблю из падали создавать поэмы, я люблю из горничных делать королев». Отличный лозунг, выражающий концепцию сегодняшнего пиара. Разница в том, что нынешние властители дум нам объясняют, что падаль — это даже не осетрина второй свежести, а первоклассный продукт.

Парадокс, однако, не в том, что противоположные понятия подаются как равнозначные. Правда в том, что скромный, мягко говоря, товар «впаривается» потребителю, чтобы из самого потребителя сделать товар. Цель — вовсе не диалог с массами, народом, тем более личностью. Задача давным-давно другая. Внимание массы — товар, который отлично и дорого продается. Поэтому речь идет только о том, чтобы с помощью пиара или, как теперь любят говорить, креатива (!) заполучить внимание масс и таким образом оправдать проект финансово. А «разговор с массой» — это, извините, для лохов. Они у нас обычно люди интеллигентные, доверчивые.

Я специально утрирую и говорю жестко. Мне очень нравится Роднянский. Мне нравится, как он мыслит. Мне нравится, что он интеллигентный человек и отлично говорит по-английски.

Но не может быть искусство построено только на деньгах. Многие продюсеры — из серьезных людей — все же не думали исключительно о прибыли. Для них поиск, открытие нового были важнее в тысячу раз. Деньги они зарабатывали на чем-то другом. Но они понимали, где что. А нам теперь доказывают: что это за искусство такое, если нет рейтинга, если под него рекламу дают туго? Что это такое, если миллионы не смотрят?

Не надо думать, что я противник развлекательного кино. Я люблю хорошее развлекательные фильмы. Например «Однажды в Америке». Или «Криминальное чтиво». Тарантино строит его на очень простой и важной вещи — на клише. Альмодовар весь построен на клише. Он иронизирует над форматом, который называется «ситком». А Тарантино издевается над штампами, на которых он вырос. Иначе говоря, над штампами своей массовой культуры.

Что происходит у нас? Вроде бы в 90-е годы люди брали «Бешеных псов», «Криминальное чтиво» и пытались построить на них свое кино. Но мало того что если я строю фильм на штампах Тарантино, то, каким бы расчудесным он ни был, это будет фильм на штампах чужой культуры. Это еще полбеды. Гораздо хуже другой эффект. Тарантино справедливо воспринимался как мэтр. Поэтому даже цитаты из его фильмов, сколько бы ни шла речь о постмодернистской иронии, вписывались так, словно речь шла о цитатах со скрижалей. В итоге штампы массовой культуры, над которыми он смеялся, в нашем культурном контексте обретали пугающую серьезность. Это все равно что Микки Мауса или томатный суп, банки которого рисовал Уорхол, демонстрировать в качестве открытия века. Но, в сущности, именно это у нас и происходит.

Я-то считаю, что родное кино имеет смысл строить на штампах родной культуры. Я попытался сделать это в «Копейке». Я там цитировал штампы советских времен, начиная от «Кубанских казаков». «Копейка» снята как советский сериал. Там все действие происходит в плоских декорациях. Вадим Иванович Юсов даже вначале не мог понять, в чем дело. Надо иметь смелость признавать свою культуру. В сущности, это детские реакции — жажда отвернуться, забыть прошлое, прежде чем мы что-то успели понять. «Ах, вы опять про советское прошлое? Не хочу знать. И вообще у нас ничего в прошлом не было».

Я обожаю старую культуру. Я ее не принимаю — идеологически. Но я понимаю — эстетически. Я из нее родом, как мне ни хотелось бы утверждать обратное. «Прорва», может быть, несовершенна. Но она останется. И будет жить. Потому что «Прорва» — первая картина, которая сформулировала сладость этого ада через эстетику обольщения. Сколько я наслушался: «Он проповедует сталинскую культуру». Если бы была просто идеология, если бы не было соблазна эстетического, например, всех этих шествий спортсменов и парадов на Красной площади, то, может быть, ничего бы не было. Ведь и тогда речь шла не о диалоге с массами или народом. Речь шла о том, чтобы одну часть народа уничтожить, сломить, а юных, подрастающих — обольстить миражом счастливого будущего. Декорации этого счастливого будущего должны были заменить настоящее. Опять-таки никто всерьез не думал о том, чтобы дать землю крестьянам, мир — народам. Вспомним, именно эти обещания привели большевиков к власти. Но речь шла о другом — о получении мандата на власть именем массы. Получения административного ресурса, говоря современным языком. Пока мы не будем честны, не будем отдавать себе отчет в собственной слабости, податливости обольщению, готовности быть соблазненными и изнасилованными, все надежды на прекрасную новую жизнь бесполезны.

Что же получается? С одной стороны, буржуазное кино. С другой — масс-культура. С третьей — культура для интеллектуалов, что разобрана критиками, отборщиками фестивалей. Что остается? Мне кажется, единственное, что остается, — это образ. Ни в коей мере его никто не может рассчитать. Искусство вообще вещь подсознательная. Сознания, рациональности, разумных мыслей в нем не так много. В музыке много разумных мыслей? Нет.

Можно отдать искусство компьютерным гениям. И нам выдадут на-гора просчитанный, расчисленный художественный мир. Получится — «Гарри Поттер». Этот путь для меня — тупиковый. Я не могу смотреть «Гарри Поттера». Мне смешно. Я смеюсь при взгляде на каждый кадр. А люди умирают от восторга — они к этому приучены. Но ведь есть люди, которые ходят в «Макдоналдс» и говорят, что ничего вкуснее в мире нет. Зачем пить вино, если можно ввести дозу в вену — и все в полном порядке. Понимаете, это путь туда. Это путь к анестезии вместо лечения. У вас болит зуб? Сейчас, спокойно — уколем, дадим таблетку. Не надо лечить, достаточно убрать болевой синдром. Что же удивляться, если воспитанный на такой культуре человек не воспринимает искусство.

Но боль, между прочим, не для нашего неудобства создана. Это еще и защитная реакция организма. Если мы будем получать эстетическое удовольствие только оттого, что нам весело и хорошо, то это чревато атрофией чувств. Разве трагедия не работает сильнее, чем комедия? Я считаю, что работает. Среди комедий не так много выжило произведений. Трагедий выжило больше.

Что мне когда-то предлагала советская власть? Снимите для нас агитку нормальную, а потом можете сделать что-то свое этакое... Теперь мне говорят: ты заработай деньги, а потом снимешь кино. Это все равно что женщине сказать: «Нечего тут рассказывать, какая ты интересная. Ты пойди на улице любого мужика сними, заработай деньги, а потом поговорим о красоте, в том числе души...» Я не хочу выходить на улицу. Я этого делать не буду.

Что касается разговора с массовой аудиторией... Когда я работал на канале «Россия», я говорил: давайте снимем «Преступление и наказание» — полу-

чим невероятный рейтинг. Мне ответили: «Совсем с ума сошел». Спустя четыре года они сняли «Идиота».

Несколько лет назад я снял фильм «Копейка». Картина была полностью открыта аудитории. И ее люди восприняли. До сих пор фильм продается на DVD. Его цитируют. Но его не пустили в кинотеатры. Кто? Советская власть? Бандюки не пустили. Фильм показывали практически только в «Ролане». Плюс две недели он шел в шести залах. И после этого мне предлагают *для начала* снять кино, которое может нравиться людям?

Фильм «Вдох-выдох» вызвал просто бурю ненависти. Пресса сломала нам прокат в первый уик-энд. Потом мне люди звонили: «Мы поверили рецензиям, а потом случайно пошли в кино. Что они, другую картину смотрели, что ли?» А начало всех статей! «Шестидесятилетний человек...» Вы, двадцатилетние, можете снять фильм за пять недель? Снимите, я посмотрю.

У нас чудовищное отношение к взрослым людям. Никакой оценки состоятельности человека как личности, его возможностей, дарования, опыта. Ничего этого нет. Люди более старшего поколения уже согласились, что они отстой. Но они не отстой. Они, конечно, не могут говорить на новомодном жаргоне. Но жаргон не есть признак современности. Я вообще не понимаю, что такое возраст в искусстве. Возраст в искусстве определяется только тем, что ты делаешь. Гёте в семьдесят лет писал замечательные стихи.

И что парадоксально, молодое поколение обычно ассоциируется с революционерами, бунтарями. А у нас все наоборот. Молодежь оказалась самой конформистской частью общества. Почему? Потому что у них есть только одна ценность — деньги. Успешность человека они измеряют деньгами.

Казалось бы, о чем спорить? Разве я против того, чтобы люди хорошо жили? Нет. Я против того, чтобы деньги становились — и объявлялись — смыслом жизни.

Это странная проблема только на первый взгляд. Так сложилось, что в России целое поколение людей разбогатело практически мгновенно. Что это значит? Что это поколение не имело *традиции обладания* богатством. На ужасном Западе, который мы тысячу раз клеймили, буржуазия успела обзавестись традициями. Да, первыми буржуа были люди, которые вцепились в деньги. Но потом — поколение за поколением — их потомки занимались благотворительностью. Деньги для них были инструментом. И эта традиция каждого нового, делающегося богатым, держала в жестких рамках табу.

Мало того. Власть, которая вроде бы берет на себя право разбираться с новой буржуазией, до мозга костей сама новая буржуазия. Власть, не стесняясь, разъезжает в таких же машинах, что и нувориши. Живет в таких же домах. Плавает на тех же яхтах... При советской власти, я помню, какой-то футболист из киевского «Динамо» купил «Чайку». Он купил «Чайку», на которой ездили сильные мира, и его карьера была закончена. Ни машины, ничего не стало. Власть сейчас поступает так же. Когда кто-то поднимается чуть выше нее, тут же возникает вопрос: а ты кто такой? Какое там начало американской жизни. У нас покруче будет...

Как мыслит чиновник, у которого миллиарды лежат в банке? Он мыслит так: «Что мы им скажем, то и будет. Во-первых, мы можем за это заплатить. Во-вторых, наша власть. Нам нужно, чтобы все были морально устойчивыми. Как мы можем это сделать? С четверга».

Мы уже жили в морально устойчивом обществе. И породили целое поколение людей, у которых вообще нет моральных принципов. Которые до сих пор даже не понимают, что такое чувство свободы. И что такое уважение к человеку. Что такое личная жизнь. И что такое достоинство. Может быть, стоит поискать другой путь?

Записала Жанна Васильева

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Геополитика культуры

Эскалация арабо-израильской войны, которая не без оснований трактуется как результат обострения цивилизационного конфликта иудаизма и мусульманства, вновь напоминает нам о том, что сфера культуры сегодня — не только благо, но и один из основных источников кровавых противоречий.

До конца 80-х годов XX века все концепции геополитики более или менее ограничивались идеологическими, военными и экономическими аспектами. Биполярные структуры евроцентристкого мировоззрения (капитализм и социализм) или священная социально-экономическая триада («первый», «второй», «третий» миры) определялись именно этими критериями, исключающими культуру из сферы внимания политологов.

Культурные связи при этом рассматривались как дополнение — или же как замещение — практики добрососедства. Когда политические отношения стабильны и дружественны, культура приходится кстати и воспринимается как если не бесплатное, то приятное приложение. В период осложнения политической обстановки культура становится более важной и выполняет роль посредника, пытающегося сохранить и поддержать хотя бы минимальное сотрудничество.

Сегодня стало очевидно, что бесконфликтное будущее, базирующееся на культурном обмене, — лишь иллюзия. Этнические войны, массовые волнения, проблемы меньшинств, религиозный фундаментализм вернулись на передний план исторического процесса. Базовые ценности различных наций и групп обнаружили свою несовместимость. Впервые предупреждающий гонг прозвучал в молодежной контркультуре 60-х годов минувшего века — движение хиппи, кровопролитие «Красных бригад» и террористические акты группы «Баадер — Майнхоф».

Исчезновение железного занавеса привело к открытию множества междоусобных внутренних расколов. Они были хорошо известны историкам и социологам, но легко забывались политиками, одержимыми в те годы противостоянием «Восток — Запад, капитализм — социализм». Первым очевидным нарушителем спокойствия стал религиозный фундаментализм. Христианско (православный и католический)-мусульманский конфликт в Боснии — яркий пример этого движения с русско-чеченским и французско-алжирским, а затем и американо-иракским (афганским, иранским, сирийским) вариантами. На рубеже веков и тысячелетий в Европе началось общее религиозное возрождение, особенно ярко проявившееся в Восточной Европе, поскольку сила атеизма и коммунизма была, как выяснилось, квазирелигиозной...

Тенденция к децентрализации в полиэтничных государствах федеративного образца привела к обострению скрытых конфликтов и даже к распаду. (Наглядными примерами здесь стали бывший СССР и Югославия. В связи с этим роль творческой интеллигенции в национальных, этнических и религиозных движениях в значительной мере противоречива.

С одной стороны, именно интеллектуалы формируют и поддерживают «национальную идею», отражая особенности периода образования «старых» национальных государств. Таким образом, они противостоят и европеизации, и регионализации, и глобализации. В качестве примеров здесь можно привести интеллектуальную поддержку сербского и русского национализма, которая базировалась на могучей православной традиции (Москва — Третий Рим), или же специфическую роль французской интеллигенции в формировании национального самосознания.

Такой консервативный тип мышления присущ, в первую очередь, писателям, для которых язык определяет национальную принадлежность, а слова формулируют абсолютные приоритеты, в том числе и в области геополитики.

В большинстве случаев именно образованное сообщество, «читающая и пишущая публика» (по классическому определению, не случайно данному именно в России в XIX веке), наряду с технологическим и экономическим развитием, добиваются главенствующей роли языка в осознании национального суверенитета. Об этом свидетельствует и недавний опыт балтийских стран, и украинские дискуссии на эту тему.

Не только писатели, но и многие художники традиционного склада в основном враждебно относятся к технологическим трансформациям мирового масштаба, делающим возможным и неизбежным свободное обращение информации и ценностей, не только материальных, но и духовных. Они боятся зарубежного влияния более, чем местного протекционизма. С такой точки зрения экономический прогресс означает смерть «подлинной», или «высокой», культуры. И хотя названная тенденция более очевидна в Центральной и Восточной Европе (включая Россию), но она существует и на Западе.

С другой стороны, постмодернистский мир создает новые разновидности космополитического творческого профессионализма, в меньшей степени скованного национальными рамками и более ориентированного на мировые достижения. В первую очередь, это мастера культурной индустрии, аудиовизуального творчества, шоу-бизнеса, других форм и разновидностей массовой культуры.

Глобальные перемены в мировой торговой и таможенной практике, как и трансформации внутри культурной индустрии, внесли новые направления в культурные перспективы. В Европе и в общемировом масштабе подобные проблемы внутреннего характера были подвержены влиянию извне. Иммиграция из бывших колоний привнесла свои обычаи и системы ценностей (будь то мусульманство, буддизм или индуизм) в западный контекст. «Враг» изнутри разрушал фундаментализм европейских наций, обогащая культурную жизнь не только экс-метрополий, но и всего континента.

Следует принять во внимание, что в 80-е годы XX века на глобальный уровень формирования и распространения культуры повсеместно оказывала влияние Юго-Восточная Азия, в первую очередь японские автомобили, компьютеры, аудиотехника, затем — видеоигры. За Японией последовала Корея, а затем и Китай — сначала в ресторанном бизнесе. Парадоксальными примерами глобальной волны ориентализации могут служить у нас популярность Виктора Цоя и фильм Никиты Михалкова «Урга, территория любви».

Именно в этот период в американском штате Калифорния, по-прежнему претендующем на функции центра мировой культуры (именно здесь расположен Голливуд, элитарный анклав Сан-Франциско и «мозговой центр» компьютерных технологий «Силиконовая долина»), белые англосаксы перестали составлять большинство населения, а доля этнических азиатов перешла рубеж 30 процентов.

За первой недолгой волной показа в начале 70-х годов гонконгских боевиков в западных кинотеатрах последовала вторая и третья, окончательно утвердившая их художественное и цивилизационное значение вплоть до уникального присуждения — позднее — американской премии «Оскар» неанглоязычному фильму китайца Ан Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон».

В глобальной массовой культуре мирно сосуществуют или конкурируют между собой британская популярная музыка, алжирские частушки «раи», пуэрториканское рэгге, американский джаз, гонконгские боевики, исландские саги и японские видеоигры. Все они — вместе и везде — мешают национальной протекционистской политике.

Приверженцы массовых коммуникаций и информационных скоростных дорог делают всемирное пространство еще более многоплановым, создавая технологическую основу для формирования культурных сообществ самого разного типа: от континентальных и национальных до региональных, социально-демографических, сексуальных и транслокальных (рассыпанные по всему миру поклонники Мадонны или коллекционеры марок могут находить друг друга благодаря Интернету).

В результате классическая и традиционная элитарная культура теряют свои монополистические позиции по отношению к реальной культурной практике. По существу, художественная элита — это люди, годами сражающиеся с ветряными мельницами массовой художественной продукции. Сегодня они вынуждены публично и на равных правах с другими искать государственное или частное финансирование. Коммерческие компании и конгломераты подхватывают таланты, которые могут дать прибыль немедленно, пренебрегая более долгосрочной перспективой. Протекционисты имеют тенденцию недооценивать или даже игнорировать альтернативные формы творчества, воспринимая их как опасность для сохранения и воспроизводства национального и местного культурного наследия и традиций.

Хотелось бы верить, что общая картина мировой культуры определяется сегодня не только и не столько рецидивами геополитического противостояния цивилизаций, мировых религий и специфических ценностей этнических групп, не борьбой «элит» против «масс», а непрерывным и в основе своей плодотворным взаимодействием самых разных субкультур с глобальной массовой культурой всего человечества.

ЦАРСКИЙ ПУТЬ

НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ

Советы и сомнения

I. Уксус на рану

Соломон или тот, кто учил под этим именем, сравнил с таким уксусом «поющих песни печальному сердцу» (Прит. 25,20). Попробуем вспомнить и описать, что же мы обычно поем.

1. «Ай-я-я-яй, унывать грешно!» Апостол Павел говорил: «Всегда радуйтесь» (1 Фес. 5,16). Примерно это Честертон называл оскорбительным оптимизмом. Что до апостола, он назвал радость среди «плодов духа», точнее, он говорил о «плоде», который состоит из любви, радости, мира, долготерпения, благости, милосердия, веры, кротости, воздержания (Гал. 5,22). Если понимать эти слова не по канонам религиозного новояза, где они означают что-нибудь удобное и прямо противоположное тому, что имел в виду апостол, мы заметим, что названные свойства — исключительно редки, а главное, даются Духом. На подвластном нам уровне тот же апостол советовал: «Плачьте с плачущими» (Рим. 12,15).

2. «Вам ли жаловаться! Что же *мне* тогда говорить?» Это — соловьевский готтентот. «Я» — важно, все остальное — чепуха и слабость. На самом деле беды плачущего могут быть больше и реальней, чем беды слушающего. Но что с того?

3. Подбадривания от «А вы улыбнитесь!» до безграмотного «Не берите в голову», заменившего грамотное, но свинское «Не принимайте близко к сердцу». Вот где чистый уксус, сопровождающийся, правда, не кислой, а сладкой улыбкой, как, впрочем, и первый, и второй, хотя там бывает и *суровость во спасение*.

Ангельски кроткий Вудхауз терпеть не мог «Полианну», и его нетрудно понять. Повесть написана искусно (во всяком случае, первая книга). Все подогнано, бодрой героине попадаются только капризные и неблагодарные люди. Да, это бывает, но в жизни не так легко опознать чисто эгоистическое уныние. Эгоизма много, однако бывает и горе. Вынести его без опоры очень трудно. Мы не претендуем на стоицизм или сверхвосточную отрешенность. Нам сказано не только полагаться на Бога, но и носить чужие бремена. Заметим: по закону падшего мира советы в духе «уксуса» дают именно те, кто буквально верещат от малейшей, но *своей* неприятности.

Словом, отличить капризы от страдания очень нелегко. Все — от презумпции невиновности до притчи о плевелах — подсказывает нам, что видим мы плохо. Почти непременно окажется, что в *этом, данном* случае ты ошибся. Но готтентот упрям, плачущие — утомительны. И мы пьем уксус, а они по-прежнему плачут.

Упрям готтентот настолько, что псевдолегитимная мысль о пользе страданий все развивается и укрепляется. Помню, одна тяжелобольная ждала операцию на сердце. Друзья ходили к ней и сидели до тех пор, пока ей не дадут на ночь снотворное. Узнав об этом, одна женщина возмутилась — оказывается, мы мешали Богу. При этом она вспомнила слова Льюиса о том, что страдание — «мегафон Божий», но забыла прекраснейшее рассуждение из той же самой книги «Страдание» о том, что мы, люди, не вправе сами применять этот «мегафон».

Лучше бы этим рассуждением и закончить, но хочу напомнить еще и о том, что плач священен, плачущие — блаженны. Мы молимся о слезах, и не только о покаянных. «Песни печальному сердцу» объясняются не благочестием, а тем, что с плачущими — трудно.

Что же делать, как помочь? Сказано одно — с ними *плакать*. Если наша боль «уравняется с болью вдовы Лагган»[1] или хотя бы приблизится к ней, что-то щелкнет, вроде реле, и подключится уже не наша сила. Чтобы снизить пафос, можно вспомнить хармсовские шарики, подвязанные к кошкиной лапе.

II. Клематис

Прошлым летом моя подруга жила у своих друзей, на Оке. Приехав, она рассказала, как подвязывала клематис, чтобы он не клонился вниз. Это — живая притча, но писать о ней я не стала. В конце концов можно бы и так запомнить, что возвышать лучше, чем унижать.

Однако недавно я услышала на радио привычную беседу и решила хоть что-то прояснить, хорошо зная при этом, что никакие прояснения не заставят принять или даже просто понять эти безумные для мира евангельские истины.

Мы охотно делаем замечания. И совесть, и опыт побуждают к оговорке: не «проповедуем», как евангельский сеятель, а назидательно поправляем конкретного человека, то ли не зная, то ли не считая важным, что ему будет от этого очень неловко. Возьмем частный случай — язык. Что говорить, плохого в нем много. Правда, он был плох и «при Советах», становясь все хуже по мере вымирания грамотных людей. Может, тогда в замечаниях было что-то смелое — конечно, только в тех случаях, если говоривший их оказывался сильнее того, кому он говорил, а может, и не было. Сейчас каких-то ужасов меньше (скажем, канцелярита), но пришли новые. Мало нам вполне достаточных слов «удобно», «уютно», просто «хорошо» — нет, мы полюбили удивительно противное слово «комфортно». То есть само по себе оно нужное, есть в нем привкус особенного, бесстыдного культа прихоти, и, чтобы выразить этот культ, оно очень подходит. Но нельзя же, услышав что-нибудь дикое или просто непрятное, облизнуться от самоупоения и унизить человека! Если уж никак не можешь выдержать — пиши в пустоту, наугад, выступай на радио, сегодня все есть для беспомощной проповеди. Годы — вернее, десятилетия — того строя, по которому многие тоскуют, отличались прежде всего повсеместным унижением. Тот, кто хотел, находил того, кто еще уязвимей и бесправней, так и жили. Приводило это к тому, что или мстили за былые унижения, или униженных жалели. Даже если ты сам — такой, точнее, такой *гордец*, что в этих категориях не мыслишь, вспомни хотя бы, как много говорится об этом в Евангелии. Поэтому приходится медленно, осторожно, почти безнадежно напоминать о клематисе, стараясь при этом никого не пригнуть книзу.

Конечно, есть риск, реальный и немалый. Фея Розабельверде хотела приподнять крошку Цахеса, а он чуть не уничтожил небольшое государство. Приподнимая грешных людей, а не безгрешный цветок, мы можем принести вред — и им, и окружающим. По мирской мудрости — это главное, по христианскому безумию — нет. Но тут мы переходим к той, неевклидовой ге-

[1] Помните, в «Томасине», когда отец Энтус сидит со своей собакой в приемной у врача, который усыпил собачку вдовы Лагган? Если забыли или не читали, прочитайте или посмотрите фильм с Екатериной Васильевой и Юозасом Будрайтисом. Кто-то сказал про эту книгу: «Укрепляет дух, умягчает сердце».

ометрии, которую не выразишь на плоскости. Кроме того, мы снова коснулись темы, не предназначенной для журнального очерка.

III. Колбаса и халва

Ну, вот хоть это как-то связано с кино. Многие знают, что был фильм «Подруги» Арнштама. В нем герои Зои Федоровой и Бориса Чиркова мечтали о том, «какая хорошая будет жизнь». Но, в отличие от героини Елены Кузьминой из фильма Козинцева и Трауберга «Одна», они имели в виду не дом и не чайник. Предел мечтаний, утопия свободы в том, что они будут есть только халву и колбасу.

Авторы этих фильмов примерно так и жили. Конечно, в 20-х чайник был у их родителей или хотя бы у хозяйки их дома, а к середине 30-х у них появились отдельные квартиры, очень уютные. За что судить их может только тот, кто сам, без принуждения выбрал многокомнатную коммуналку или сырой полуподвал (теперь есть люди, не понимающие, что означают эти виды жилья). Я сама с шести лет жила в отдельной квартире, которая до сих пор кажется мне раем. Спасибо, что мамины родные и мамина же няня учили меня не кичиться этим, скорее — стыдиться. Но сейчас речь не об этом. Молодые утописты честно верили, что подростковая свобода осуществима, устойчива и безопасна.

Устойчивость ее подвела утопистов за короткий промежуток между фильмами «Одна» (1931) и «Подруги» (1935). Кто — раньше, кто — позже начал двигаться к утопии порядка. Злосчастный Максим в исполнении того же Чиркова прошел весь путь — от «Тиля из-за Нарвской заставы» до манекена с усиками из «Великого гражданина». Михаил Юрьевич Блейман рассказывал мне, что они имели в виду отчасти Молотова, который был в родстве с Чирковым, отчасти — Литвинова. Судя по английской жене, которую я знала, другой Максим — Литвинов — был намного живее и смешнее, чем самодовольный и всезнающий дипломат из этой картины Эрмлера о вредителях. Кто-кто, а Борис Петрович страдал совершенно зря. Он был очень скромным, тихим человеком. Да, кем-то вроде Паташона он побывал еще до кино (потом был Черкасов), но нетрудно представить, что именно он не мечтал о халве и колбасе вместо обеда.

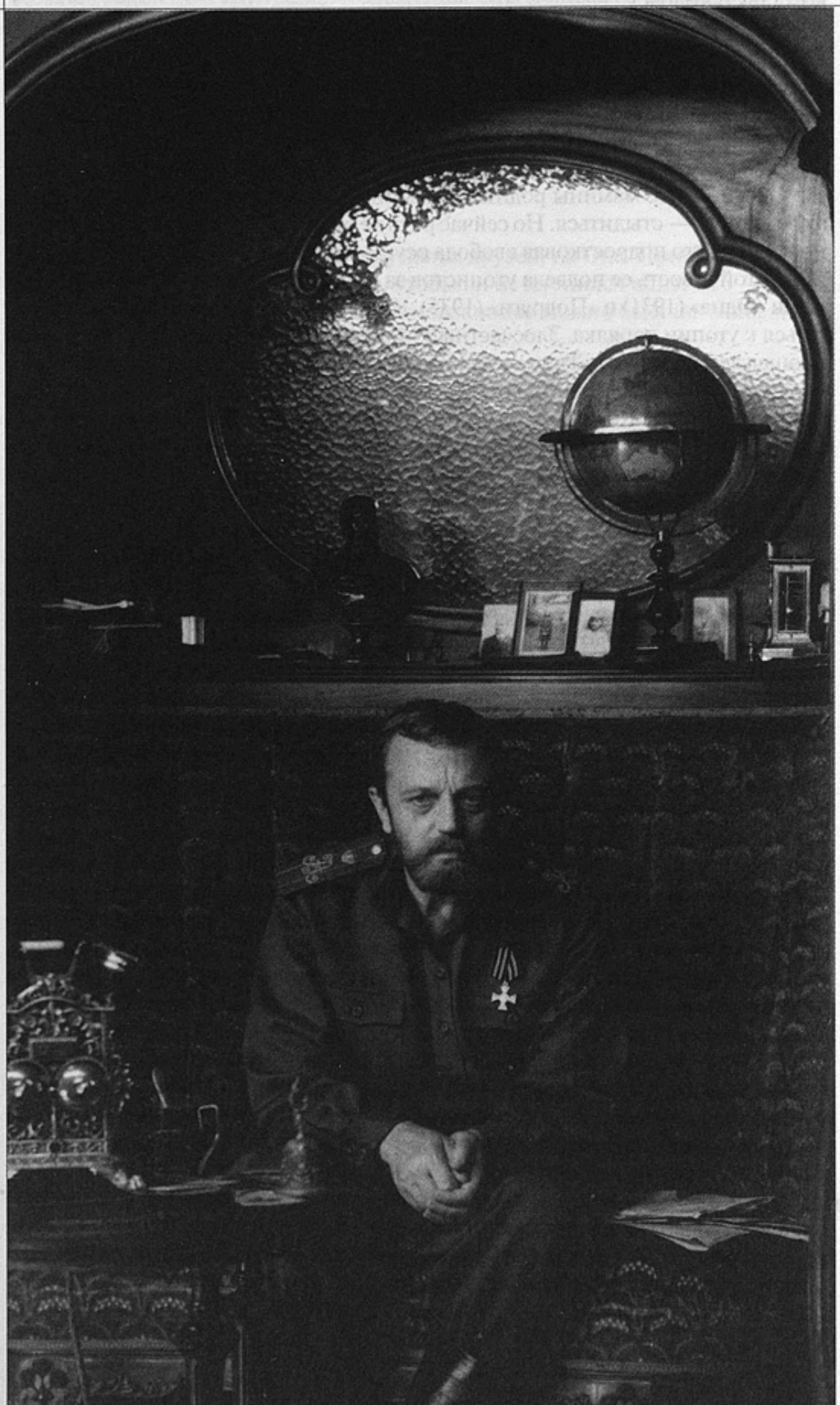
Устойчивость подвела, но не навечно. Как всегда, когда утопии порядка показывают свою невыносимость, возвращается подростковый культ прихоти. Но опять же, «как всегда», открывали его так, словно ничего подобного никогда не было. С кем-то это случилось в 60-х, с кем-то в 70-х, в 80-х, в 90-х. Стосковавшись по тинейджерской свободе, поколения родителей упивались доктором Споком, а потом понять не могли, почему так плохо и подросшим детям, и им самим.

Осуществившаяся мечта о колбасе и халве оказалась совсем не безопасной. Ведь еще до Рождества Христова было ясно, что беззаконие не приносит радости. Когда каждый что-то ест на бегу, а кругом — помойка, царит не свобода, а тоска. Самое простое — затосковать по общей трапезе, но где особенно безжалостный член семьи может унизить прочих, полагая при этом, что творит добро. Если для кого-то важны соображения мыслителей, вспомним, что Вышеславцев считал *самым* плохим тирана, который считал себя благодетелем. Вроде бы верно, но таких тиранов необычайно много. Именно из-за них и рвутся к колбасе и халве.

Словом, утопии — не выход и сами по себе, и потому что осуществляются они за чей-нибудь счет. Молодые герои «Подруг» считали себя добрыми и ошибались — не только потому, что вскоре начали стрелять. Инфантил, осуществивший мечту о халве, не только мучается сам, но и создает кругом невыносимую жизнь.

Все это — трюизмы, а повторять приходится. Что поделаешь, когда мы качаемся то влево, то вправо, даже не догадываясь об «осторожном царском пути», как говорил К.С.Льюис. Но это не «золотая середина», не Аристотелева «мера», а нечто похожее на хождение по водам. И о чем дальше в журнальной заметке писать не стоит.

КИНОФОТОСЕССИЯ



Анатолий Ромашин

Фото Валерия Плотникова

ДЖЕММА ФИРСОВА

Театр одного портрета

Фотограф Валерий Плотников обитает на своей собственной, никому более не доступной территории. Его портреты и портретные композиции абсолютно узнаваемы. Творит он по собственным, никому более не присущим законам, в стилистике, не свойственной стилистике репортажа и мгновенного снимка — удачно остановленного мгновения. Он работает скорее в манере павильонной съемки XIX века, когда надо было надолго застыть, чтобы снимок проэкспонировался. И даже в жанровых композициях А.О.Карелина бродячие певцы и слушающие их барышни надолго застывали перед камерой — как натурщики в мастерской художника. Впрочем, есть в снимках Плотникова и элементы удачно схваченного мгновения в рамках поставленного кадра, свойственные фотосессиям, например, журнала «Вог». От этого синтеза тщательно выстроенной статичной композиции и возможности мгновенной фиксации рождается удивительное сочетание завершенности станковой картины и «сиюминутности» уловленного состояния, настроения, психологического «всплеска» модели.

Фотографиям Плотникова свойственна изобразительная насыщенность, картинность, многозначность, несмотря на то что композиция, как правило, фронтальна. Глубинная мизансцена возникает только при съемке на натуре, но и пейзаж смотрится как декорация или, скорее даже, как задник, натянутый за спиной модели, — подобно заднику облачного неба в композиции «Трио». А естественный «задник» в интерьере либо тщательно задекорирован и продуман в деталях, как на полотнах голландцев, либо работает изысканностью фактуры, а то и просто живописностью цвета, ассонирующего или диссонирующего с цветовой гаммой костюма, детали, отдельного пятна.

И тут самое время вспомнить, что Валерий Плотников учился в художественной школе при Ленинградской Академии художеств — кстати, в одном классе с Михаилом Шемякиным и другими прекрасными теперь художниками. Учился он и в художественном институте, но художником стать не пожелал. Закончил операторский факультет ВГИКа, но не стал в результате оператором, проигнорировав защиту диплома и «обалденное» предложение Сергея Урусевского (тогда уже режиссера) снимать его фильм. Думаю, что выбор фотографии был обусловлен тем, что Плотников и зависимость от воли режиссера — «две вещи несовместные». Он мог быть только демиургом, своей волей творящим свой мир по своим законам.

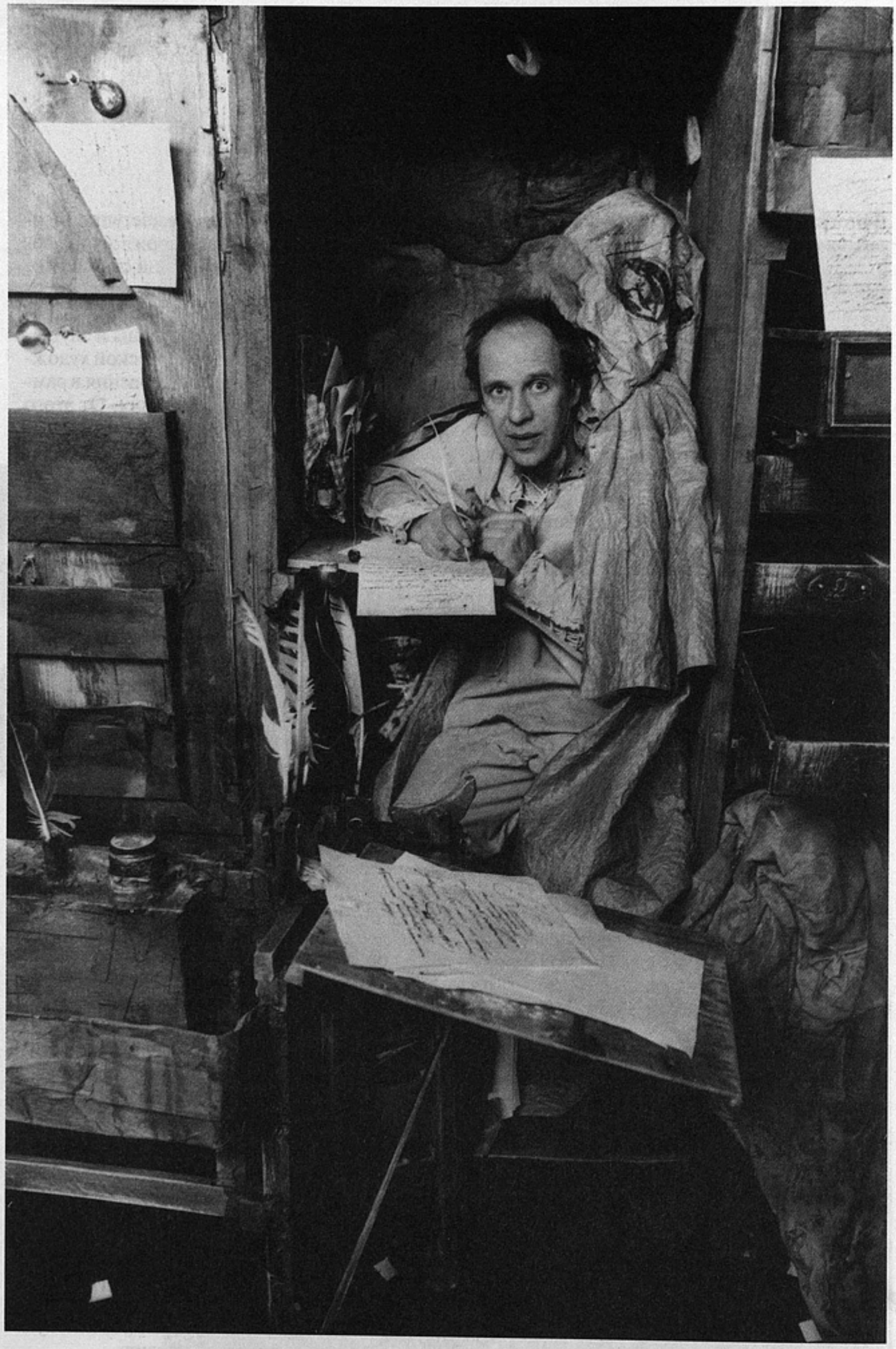
Впрочем, то, чему учился Плотников, осталось при нем. Есть среди его работ и высочайшего класса живопись (портреты Г.Свиридова, Л.Васильева), есть и высочайшего класса графика (М.Неёлова — с обложки первого альбома[1], портрет Д.Певцова...)

Хотя встречается и то, что я для себя называю (применительно к глянцевым журналам) «ярмаркой тщеславия», что неудивительно для фотографа, чей диапазон профессиональных интересов безграничен — от портрета академика Лихачева до фотосессий модных коллекций и рекламы.

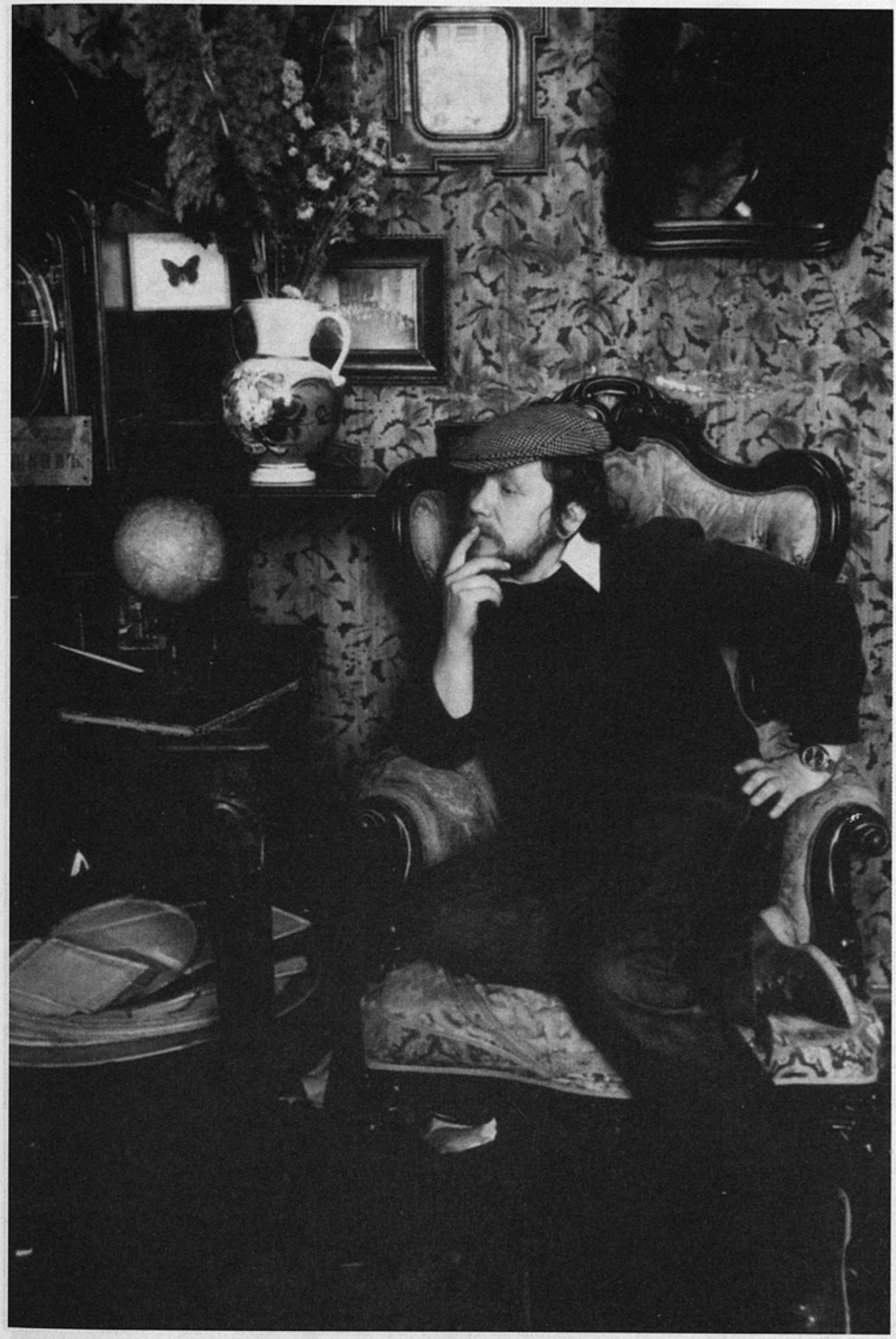
Но есть в портретной галерее Валерия Плотникова то, в чем он неповторим и непревзойден, — это его «театр одного портрета», «театр для себя», как назвал это Михаил Соколов. «Театр для себя» — это каждая фотография «разыграна» как маленький спектакль — со своими декорациями, костюмами, реквизитом, своими красками в пандан роли, придуманной Мастером для своей модели в этом спектакле.

«Он фотограф того, чего не было. Dreem master», — написал о нем Юрий Рост. И он же заметил, что фотографии Мастера «имеют глубину культурного слоя».Это еще одна немаловажная черта фотоколлекции Плотникова. Подобно С.Л.Левицкому, А.И.Деньеру, Надару Валерий Плотников сохранил этот «культурный слой» — образы тех, кто творит российскую культуру — и не только кино, но и театр, музыку, живопись, литературу, поэзию.

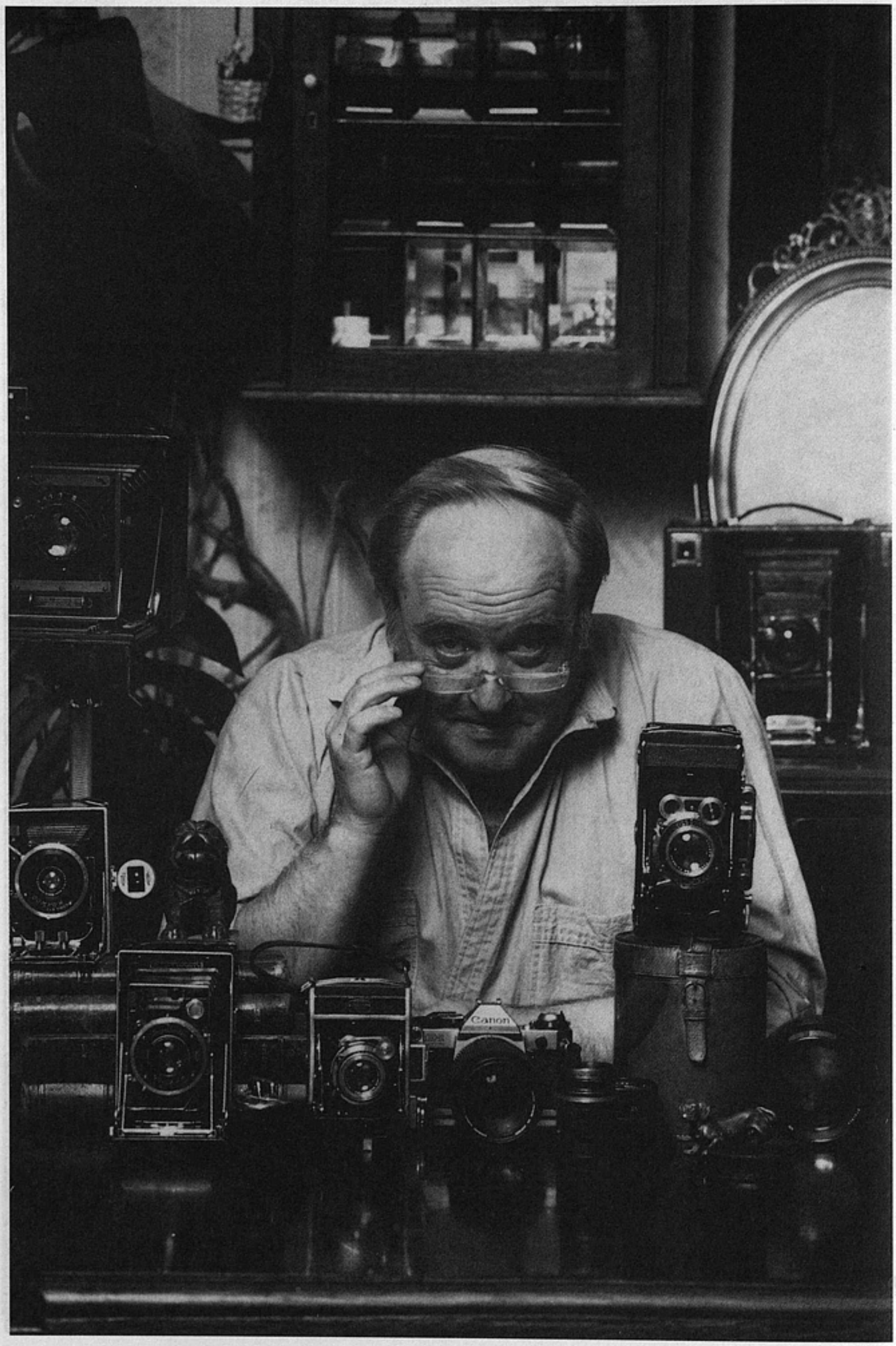
[1] В издательстве «Инкомбук» (Санкт-Петербург — Москва) вышло три альбома фотографий Валерия Плотникова.



Александр Феклистов



Сергей Соловьев

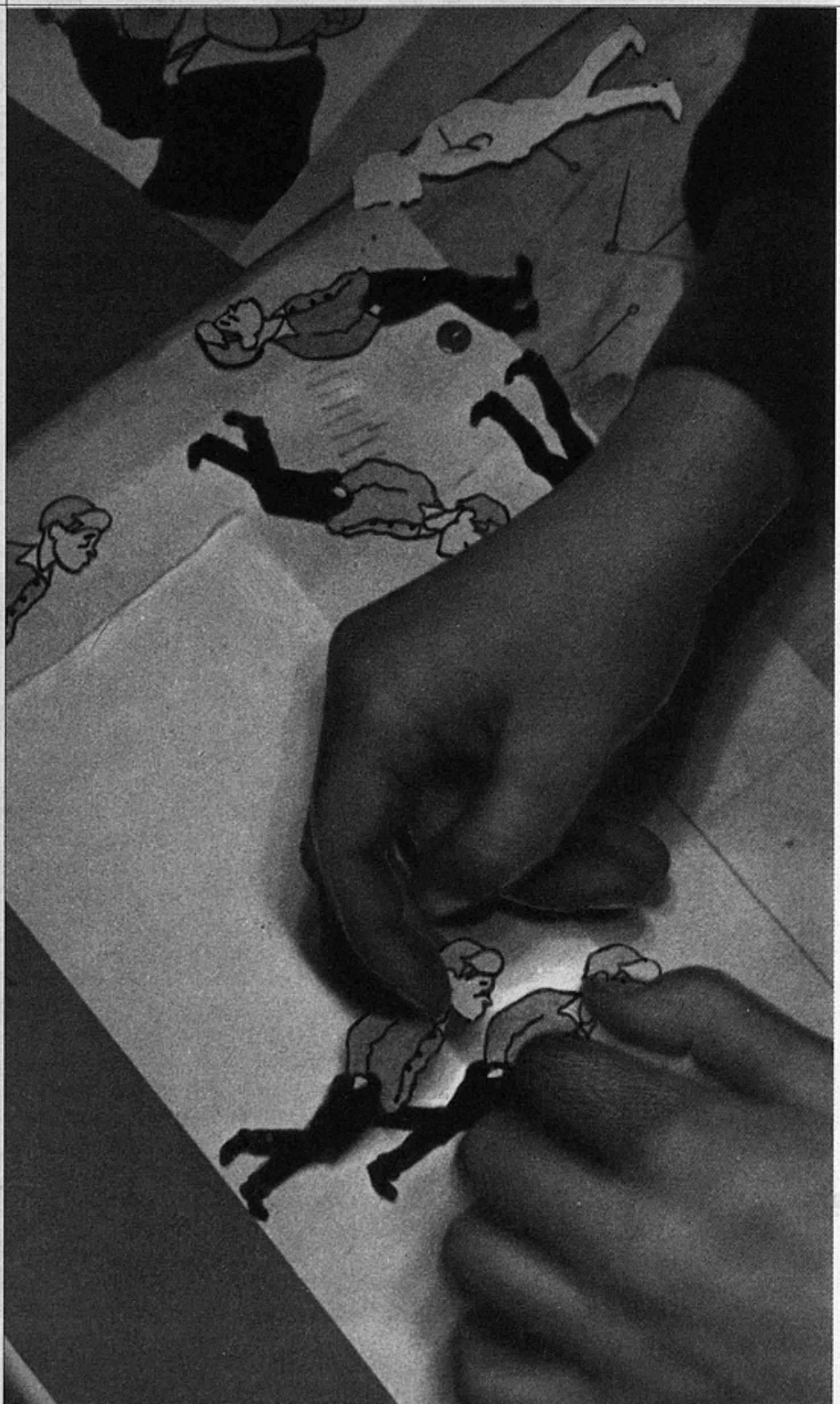


Михаил Данилов

Марина Неёлова

Сергей Образцов

РАЗБОРЫ



ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Куда пришли мы?

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЛАРИСА МАЛЮКОВА

В канун 60-летия «Союзмультфильма», флагмана советской мультипликации, я, готовя заметку для «Искусства кино», спрашивала известных студийцев: «Куда идем мы с Пятачком?» И вот десять лет спустя вопрос этот, при всей его детскости — впрочем, обоснованной, поскольку это цитата из одного из самых известных и популярных фильмов, — кажется еще более драматичным, чем прежде. Юбилей-то есть, а студия?

Об этом говорим с Юрием Норштейном, пришедшим на «Союзмультфильм» в 1959 году, проработавшим в качестве аниматора на десятках фильмов, ставших классическими, создавшим здесь свои шедевры «Лиса и Заяц», «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане», «Сказка сказок»... Покинувшим студийный дом через тридцать лет. Переживающим его судьбу, как судьбу родного дома...

Лариса Малюкова. Юрий Борисович, что такое «Союзмультфильм» в пространстве культуры?

Юрий Норштейн. Это созвездие выдающихся художников, сумевших вопреки советской власти и благодаря советской власти создать самостоятельный художественный центр. Не скажу, что он был вне идеологии, политики. Но это было самостоятельное служение искусству, не связанное с номенклатурными, конъюнктурными идеями. Благодаря своей природе мультипликация избежала опасности раствориться в пейзаже советской власти. А возник «Союзмультфильм» под патронатом советской власти, которая действительно заботилась о подрастающем поколении. Чего сегодня и в помине нет. Мы говорим: трудно сейчас представить, как искусство могло тогда сохраняться в чистом виде. Но ведь если судить по категории искусства, то на «Союзмультфильме» занимались чистым искусством, ну хотя бы потому, что там нечего было делать людям без воображения.

Если чьи-то фильмы не сразу оценивались, так ведь это характерно вообще для искусства. Вспомним, Владимир Маковский — изумительный жанрист — назвал прививкой сифилиса покупку Третьяковым картины В.Серова «Девушка, освещенная солнцем». Каждое время вырабатывает свою художественную философию. Хотя иногда философия — это отсутствие таковой, и тогда исчезает образ в искусстве, а его место занимает натурализм кладбищенской живописи, жанр, особо пригретый властью и олигархами.

Л.Малюкова. Однако студия была и самостоятельным замкнутым миром, и фабрикой, и творческой мастерской. Там складывались своя система координат, иерархия, свои взаимоотношения. Там работали около шестисот человек. Возникали не только шедевры, но и поток средних картин.

Ю.Норштейн. Это свойство любого производства, поставленного на конвейер. Хотя из шестисот человек — четыреста были художниками: прорисовщиками, фазовщиками, заливщиками, контуровщиками. Кто с высшим образованием, кто со средним, кто — без специальной школы, просто по природе художник.

Л.Малюкова. Законы фабрики не противоречили сознанию творческих индивидуальностей?

Ю.Норштейн. Это невероятно, но очевидно. То ли природа мультипликации иная... Сравнивая ее с игровым кинематографом, производственно более мощным и всегда в поле зрения властей, мы видим, что в целом она счастливо избегала открытой дидактики. Но вы правы, огромный поток фильмов фабричного производства не выходил за рамки среднего кинематографа. При этом возникали отдельные выдающиеся творения. Одно другому не противоречило, процесс размежевания между индивидуальным творчеством и поточным методом стал очевиден в начале 60-х, когда Хитрук сделал «Историю одного преступления». Как-то все уживалось в одном доме. Но вы же понимаете, что такое творческий коллектив. В семье всегда ругаются. И обособление индивидуумов в самостоятельные творческие группы под руководством Хитрука, Хржановского проходило небезболезненно. Но факт есть факт. Посмотрите с начала 60-х: сколько фильмов можно назвать *бродилом* мультипликации, влияющим и на качество поточного производства... Несмотря на ревность, происходило невольное взаимопроникновение. На мой взгляд, это было идеальное соотношение: фабрика на свободные деньги питала поисковые группы, творческие группы давали эстетическое насыщение фабрике. Мои патологические пролонгации нейтрализовались внутристудийным финансовым оборотом. С нашей группы «выдирали» из постановочных, но мы на это шли. Ради фильма.

Л.Малюкова. Вы пришли на рубеже 60-х, застав корифеев, великих мэтров, которых можно сравнить с мхатовскими «стариками». Кто из этих выдающихся личностей повлиял на вас? Чем они отличались от нынешних аниматоров?

Ю.Норштейн. Те «старики» были моложе меня нынешнего. Первым, конечно, следует назвать Льва Атаманова, преподававшего у нас на курсах. Я-то мультипликации не знал, попал случайно, ждал возможности уйти, заняться живописью... Но «коготок увяз». Атаманов в первом впечатлении человек невероятной доброты. Не показной, не кажущейся. Напротив, он был принципиален, жесток в оценках. Да — да, нет — нет. Не боялся быть резким, потому что сам понимал, что почем. В период «Сказки сказок» он как председатель худсовета защищал фильм. А режиссер он грандиозный, тонкий психолог, делал тогда то, что значительно позже я видел у классиков мирового кино. До сих пор помню фантастический по красоте, точности мизансцены и движения эпизод в «Золотой антилопе». Раджа и слуга, что-то бурно обсуждая, ходят друг за другом. Слуга старается попасть в след своему хозяину. Раджа останавливается, и сзади так же замирает слуга. Потом разворачиваются, стремительно идут в противоположную сторону. Подобную сцену я позже увидел в «Медее» Пазолини. Узнав об измене Ясона, Медея в бешенстве мечется по замкнутому пространству, за ней — служанки.

Л.Малюкова. Похоже, мировая современная анимация вышла из Атаманова. Помню, как вам говорил об этом самый популярный сегодня японский режиссер Хаяо Миядзаки.

Ю.Норштейн. Да, «Снежная королева» для него профессиональный камертон, смотрит постоянно... На курсах я узнал и Иванова-Вано («Конек-Горбунок», «Снегурочка», «Двенадцать месяцев»), казавшегося старым в сравнении с Атамановым... А было ему — шестьдесят. Потом появился Борис Дёжкин («Необыкновенный матч», «Шайбу! Шайбу!»). Буквально на день, он так и должен был: возникнуть и исчезнуть. Дёжкин и усидчивость несовместимы. У него и фильмы такие — сжатые, стремительные, динамичные. Он и говорил только согласными буквами, гласные — слишком долго... Он ввел диктат аббревиатур на студии: ПНР (панорама), ФЗ (фазовка)... А какое впечатление

производил Лев Мильчин! Фантастического дарования и обширной образованности художник, с ним трудно было соревноваться. Хитрук, казалось, был самый умный, но в знаниях Мильчину не было равных. Энциклопедист и виртуозный рисовальщик. Как говорит создатель «Чебурашки» Леонид Шварцман: «Знаю Левушку с пяти лет. В пять он рисовал точно так же, как потом всю свою последующую жизнь, даже лучше». У него линия текла из-под кулачка, в котором был зажат огрызок карандаша. Знаете, вся эта «музыка» имела для меня большее значение, чем сама мультипликация...

«Варежка», режиссер Роман Качанов

Л.Малюкова. Взаимоотношения этих людей, атмосфера на студии...

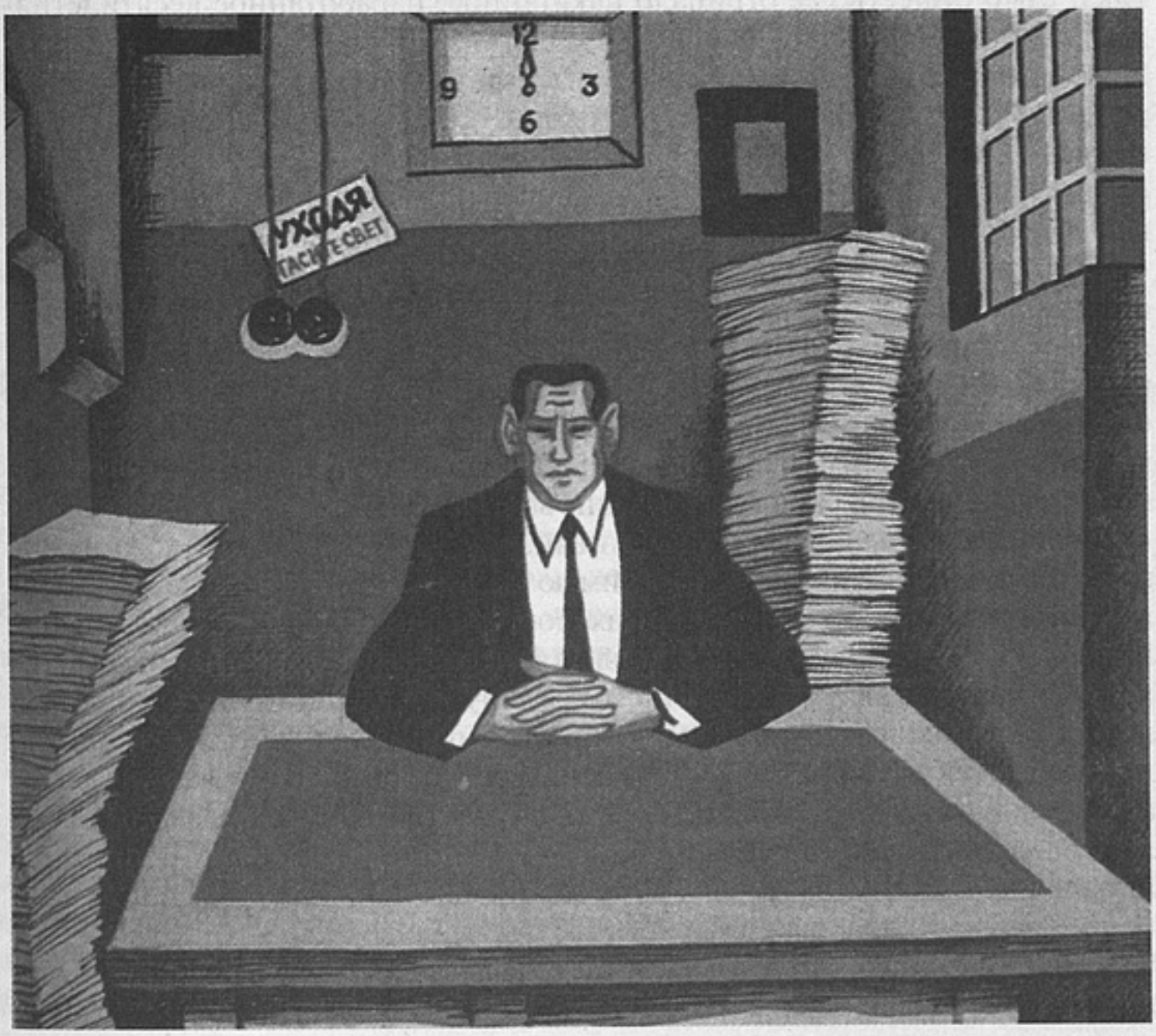
Ю.Норштейн. Переглядывания «заговорщиков», рефлексия. Розыгрыши, ругань, смех...

Л.Малюкова. Известно, что некоторые из крупных мэтров не принимали друг друга, создавались целые кланы...

Ю.Норштейн. Дёжкин и Хитрук, например, были антиподами. Хотя Хитрук, по его рассказам, стоял за спиной Дёжкина, смотрел, как тот работал, и называл это своей главной школой...

Л.Малюкова. Наверное, самое важное в обучении — стоять за спиной мэтра. Вы за кем стояли?

Ю.Норштейн. Да за тем же Мильчиным — вместе с моими сокурсниками, — он у нас на курсах вел карикатуру. Но такого, чтобы дышать из-за спины, у меня, пожалуй, не было... В подобном принципе школы есть что-то от эпохи Возрождения. Приходил какой-нибудь подмастерье в двенадцать-тринадцать лет, растирал краску, извлекая философский камень, учился, а потом мастер



«Жил-был Козявин», режиссер Андрей Хржановский

даже позволял ему что-нибудь нарисовать в его картине, как Леонардо написал ангела у Верроккьо в «Крещении Христа». В живописи это самая грандиозная школа. Об этом вам и Андрей Хржановский расскажет. Свою школу он прошел у Хитрука, сидел в группе «Каникулы Бонифация», участвовал в конструировании каких-то эпизодов, даже свои предложения вносил. Ему была интересней реакция Хитрука, чем сама идея. Андрей спрашивал: «А вам не кажется, что в сценах Бонифация с детьми в Африке есть некоторая монотонность, нужна какая-то перебивка?» Хитрук с предельным вниманием оборачивался: «Да, Андрей, я вас слушаю». «Вот дети играют безмятежно, а рядом даем тропу бредущих изнуренных рабов...» Андрей ерничал, Хитрук серьезно возражал: «Нет, не стоит, Андрей, это нам собьет ритм».

Л.Малюкова. Очевидно, что не было бы в анимации знаменитой оттепели, невероятного эстетического переворота, если бы художники-революционеры в свое время не стояли за спинами классиков-традиционалистов...

Ю.Норштейн. Совершенно верно. В 60-е после XX съезда распахнулись окна, европейская культура ворвалась сквозняком... Открылась выставка Пикассо. Из ВГИКа стали приходить ребята-практиканты, какие-то совсем другие. Так пришел художник Сережа Алимов, человек иной художественной культуры. Они уже видели книги издательства «Скира», вы-то небось и не знаете о существовании такого. А мы питались этими маленькими книжечками. Бесконечно разглядывали живопись. Хитрук был первым, кто бросился в эту стремнину. Потом Андрей Хржановский привел Колю Попова, Юру Соболева, Юло Соостера. При этом именно режиссер — такой, как Хитрук или Хржановский, — был сам художественным началом в широком смысле: в изобразительном, в постижении, что такое культура. Несмотря на то что «Стеклянную гармонику» Андрея Хржановского положили на полку, а самого Андрея услали в армию, — для всех нас этот фильм был открытием. А Хитрук после «Истории одного преступления» создал свои шедевры «Каникулы Бонифация» и «Топтыжку»: каждый новый фильм — прорыв... Я ждал эти фильмы.

Л.Малюкова. А как эти картины воспринимали «старики»? Ведь новая эстетика, само существо ее отрицало накатанное, наработанное десятилетиями?...

Ю.Норштейн. Диалектику никто не отменял, а время выравнивало драму отрицания. Казалось, фильм «История одного преступления» внезапно осветил нас всех. Открылись другие двери, хлынуло другое солнце. Думалось, что все сделанное до «Преступления» — старье, хлам. Но прошло время, и фильмы, вроде бы лишенные ожидаемой новизны, к примеру «Заколдованный мальчик», остались по-прежнему новыми, свежими. Как в момент их рождения на свет. Это вообще отдельная тема — новизна традиционного. «История одного преступления» стала в этот ряд. А внезапность нового языка дала импульс развитию всей мультипликации. Отчего и возникло обманчивое ощущение, что новый путь — единственно верный. Да ведь и сам Хитрук вышел из той классической системы мультипликации. Прошел школу подробной разработки действия, жеста. Жест в анимации все и определяет, конечно, если он психологически верный и оправданный. (Систему Станиславского нужно преподавать в мультипликации.) Я имею в виду не только физический, психологический жест персонажа, а психологически обоснованное пространство фильма. Вот почему так важно было в 60-е появление всей этой череды открытий. Они заставили нас по-иному взглянуть на мультипликацию. Я буквально не выходил из группы Хитрука, когда они делали «Топтыжку», смотрел на персонажей-марионеточек, соединенных ниточками в сочленениях, как на абсолютное откровение, волшебство. Хотелось подвигать: головы, лапки... Было ясно: здесь работают небожители...

Л.Малюкова. Вот когда Норштейн окончательно прирос, приклеился к анимации, особенно к плоской марионетке...

Ю.Норштейн. Знаю, что Хитрук считает «Топтыжку» едва ли не лучшим своим фильмом. В нем, как в настоящем шедевре, — абсолютная цельность, ме-

«История одного преступления», режиссер Федор Хитрук

тафоричность, образность, экономность, каковой не было в мультипликации. Произошло соединение абстрактности слова и изображения. В фильме велико влияние художника Алимова и привлечение в мультипликацию иной изобразительной культуры, принципов целой плеяды художников книги 20—30-х: Лебедева, Чарушина, Тырсы и других.

Л.Малюкова. И художников эпохи Возрождения, как в «Стеклянной гармонике». Анимация вышагнула из песочницы и сразу достигла иных высот...

Ю.Норштейн. Да, это были новые, прежде недостижимые и неосознанные уровни. Хитрук сделал «Человека в рамке», Андрей Хржановский «Жил-был Козявин», «Стеклянную гармонику», Коля Серебряков — «Не в шляпе счастье», «Клубок». С этими фильмами в анимацию пришел поэт Овсей Дриз, и визуальное пространство напиталось поэзией. Появились Цыферов и Сапгир, писавшие сценарий по Дризу. А «Варежка» Романа Качанова по сценарию Жанны Витензон? Казалось бы, совершенно традиционный, кукольный фильм, к тому же для детей. Но невероятный по глубине эмоции, психологической точности, качеству анимации. В общем, нагрелась эта температура, накопилась критическая масса.

Л.Малюкова. И еще повезло с временем. Но сегодня приходится констатировать, что и «спин» все меньше, да и самих курсов, которые готовили смену, на которые вы пришли в 59-м году, нет...

Ю.Норштейн. Тогда одно поколение «переплывом» сменяло другое. Учась, мы находились внутри студийного организма, видели, как работают мастера. Как существуют. Представьте, идет по коридору сам Борис Дёжкин, а вокруг никого нет, и вдруг раз — он встает на руки, а потом, как ни в чем не бывало, деловито идет дальше. Да, ругались... Но было и желание обрадовать другого человека, азарт рассмешить... Поэтому такое количество шуток, розыгрышей бродило по студии. От самых невинных до грандиозно срежиссированных, как это обставлял Роман Качанов, с пониманием психологии поведения человека. Особенно он любил разыгрывать Льва Мильчина. Взял и помыл Мильчину калоши и поставил их на место. Несколько дней Мильчин ходил по студии, во всех комнатах искал свои грязные калоши, переступая через сверкающую

пару. Однажды Роман Качанов вместе с Евгением Мигуновым точно скопировали живописный фон Мильчина, кажется к «Заколдованному мальчику». И ведь не поленились... Дальше было так. Роман вылил пузырек туши на чистый целлулоид и, когда пятно высохло, аккуратно его вырезал. Затем взял сухой пузырек и, услышав, что Мильчин поднимается в фоновый цех, положил пузырек рядом с застывшей растекшейся каплей на подлинный фон. Мильчин входит в длинный цех и, уже издали видя огромную кляксу, кричит: «Кому я этим обязан?» Тут Роман легким щелчком сшибает пятно с фона... Но это лишь прелюдия. В следующий раз они кладут на стол точно скопированный фон Мильчина, выливают на него настоящую тушь. Рядом лежит пузырек. И Мильчин, проходя мимо, уже весело восклицает: «Старая шутка!» Пытается щелчком сбить пятно... Студия стонет. Потом Мильчин из-под ногтей выколупывал тушь, приговаривая «Свовочь ты, Воман, ну какая ж ты свовочь», он по-детски не выговаривал буквы «л» и «р». Во дворе они устроили натуральный ринг, расписали бои. И классик Михаил Цехановский вызвал на «бой» огромного Романа Качанова, хотя тот и отказывался, объясняя разницей весовых категорий. У изящного Цехановского был особенный постав головы, я про себя его называл мичманом — тонкие усики, исключительно ко всем обращался на «вы» и по имени-отчеству. Настоящий аристократ духа из питерского круга художников: Петров-Водкин, Лебедев... Цехановский был на студии чуть ли не самым старшим. Роман его всего раз нехотя ударил, и Цехановский упал... «А вы хо-о-шо боксиуете». Он, как и Мильчин, выговаривал не все буквы...

Л.Малюкова. А сегодня еще есть кому учить?

Ю.Норштейн. Пока еще есть. Вета Колесникова, фантастический мультипликатор. Саша Татарский учит для своей студии, но не может себе позволить полноценные двухгодичные курсы... Эдик Назаров всю душу вкладывает в фильмы своих учеников, Станислав Соколов много лет возглавляет курс анимационного кино во ВГИКе.

Л.Малюкова. А в какой момент начался распад студии, роль которой в истории мультипликации можно было сравнить с ролью Художественного театра.

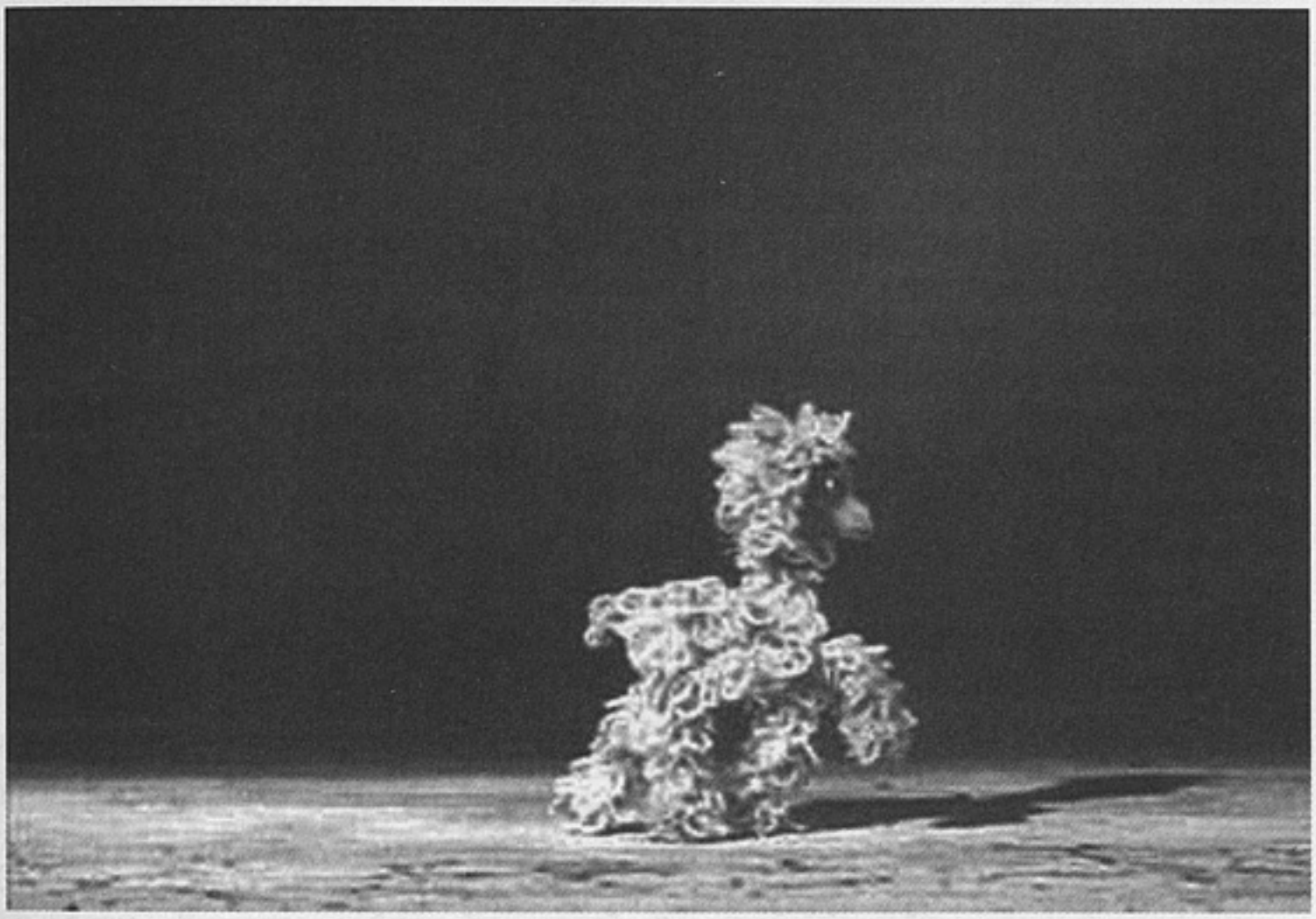
Ю.Норштейн. Могу сказать точно. Внезапно было назначено собрание. Кажется, 87-й год. Все орали о свободе. Уж и бантики прикололи, и манифестами размахивали. Сразу возникли и меньшевики, и большевики, и эсеры, и кадеты. Начался раздрай. В воздухе запахло свободой без взаимных обязательств. Орали: «Мы тоже, как «игровики», сделаем отдельные самостоятельные мастерские: научно-популярного кино, сказки, фантастики...» И сколько мы с Хитруком ни возражали, и не только мы, что это противоречит студийным основам, что убьет студию, — все вошли в такой раж, что ничего не желали слышать. Захотелось повластвовать в ранге руководителей. Тот «Союзмультфильм» мог делиться только по технологиям: рисованное, кукольное и так называемые нестандартные формы, которыми занимались Назаров, Хржановский, я, Коля Серебряков... А уже внутри каждый занимается своим излюбленным жанром. Что такое мастерская в игровом кино? В огромном «Мосфильме» — мастерские Черныха, Наумова, Соловьева и других. Туда могли приходить разные режиссеры. Другой масштаб. А здесь — плевые образования, которые сразу стали гибнуть одно за другим. Это был первый взрыв. Он разорвал все сосуды. Я понял: в этом азарте жить не смогу и ушел. (Были, конечно, и другие причины — наш павильон, оборудованный нами с Жуковским специально под «Шинель», отдали группе Гараниной. Первые звонки подлости режиссера и студийного начальства в новых временах.) Потом придумали, что техника будет отделена от студии. Какой бред. Мультипликация связана с технологией значительно плотней, чем игровое кино. Там можно взять камеру и, как Иоселиани, снимать у себя дома или у друзей. Потом начали отрывать от студии по куску. К началу 90-х Елизавета Бабахина забрала себе целый творческий корпус мультипликаторов и получила выгодные проекты с англичанами... Стали уходить мастера. Климат как-то сразу переменился. Вообще, на студии думали, что если уйдут лидеры, то сразу появятся другие лидеры, из «второго эшелона»...

Л.Малюкова. «Нету их — и все разрешено»...

Ю.Норштейн. «Вторые» появились, но они лишь сами себе казались лидерами, они не задавали новых векторов, идей.

Л.Малюкова. В то же время в администрацию стали приходить настоящие прохиндеи, авантюристы, преступники — один другого хуже. Салтыков-Щедрин обзавидовался бы при взгляде на ваших «директоров», только и думающих, как бы нагреть руки на мультиках и облапошить инфантильных доверчивых мультипликаторов...

Ю.Норштейн. Тогда на волне задачи «заработать» на студии возникла мысль продажи коллекции фильмов Олегу Видову и Джоан Борстен и, кстати, была широко поддержана. Это и было второе крупное крушение студии. Договор заключили. А деньги-то кому переводились? Начались взаимные обвинения между американской компанией и «Союзмультфильмом». Странно, подобные крупные сделки должны были бы проходить аттестацию в высоких юридических инстанциях. Да кто ж заключает договоры на десятилетия... с автоматической пролонгацией? На самом деле, все эти непотребные акты должны бы были судом аннулироваться как неправомочные действия, наносящие урон культуре, гибельные для студии. Потом студия схватилась за голову, но «компания» уже вложила деньги на реставрацию, переозвучание... Я был у них в Лос-Анджелесе и сидел в компьютерной студии, корректируя свои фильмы. Могу засвидетельствовать: российские копии фильмов были невысокого качества.



«Клубок», режиссер Николай Серебряков

Третьим землетрясением стал приход того, кто и довершил разгром студии, — директора Скулябина. Я делал робкие попытки противостоять его «нашествию». Пришел на студию, когда он баллотировался в начальники. Хотел я на том злополучном собрании, возведшем на трон самозванца, выступить. Но меня не пустили. Некая начальница — не знаю чего — Сучкова (Бог шельму метит) строго заметила: «Вы не имеете права голоса, вы уже ушли со студии!» Не думаю, что мое выступление что-то могло изменить, все были в истерике, словно только что из парной, с рачьими распаренными глазами. На студии ждали любого пришельца, варяга, который только бы сказал, что спасет. Ему и орали осанну.

Л.Малюкова. А государство самоустранилось?

Ю.Норштейн. Оно нашло искомый путь. Ага, вот вы сами и решайте, барахтайтесь. Тут все началось, как в сказке: он им покажет старую облигацию, а они подумают — диплом. Пришел ворюга, лжец, непонятно кто, непонятно откуда. И студия безропотно пошла ему навстречу.

Л.Малюкова. Вспоминается другая сказка, про Крысолова.

Ю.Норштейн. Они не просто пошли за ним, отдали студию в руки негодяю, набрасывались на любого, не согласного с их выбором. Дальше этот человек-насекомое ввел свою охрану, начал проворачивать чудовищные манипуляции с нашим домом...

Л.Малюкова. Всё в полном соответствии с законами криминального жанра — вплоть до военизированных захватов, вывоза имущества, архивов, печати и даже создания параллельного клонированного «Союзмультфильма».

Ю.Норштейн. Стараниями Скулябина часть студии акционировалась, произошло ее очередное разделение, и вначале суд был на его стороне. Правда, окончательный вердикт признал незаконность его затеи. Но разлом произошел. Вскоре Скулябин исчез, прихватив все, что плохо лежит. Теперь «ищут пожарные, ищет милиция», хотя искать не надо. Он спокойно цветет и пахнет в США. Молва донесла, что в благословенной Америке у него — киностудия «Союзмультфильм». И он такой не один. Еще раз убеждаюсь, что бизнес в нашей стране построен по воровскому принципу: «Умри ты сегодня, а я — завтра». Да и как по-другому? Наша страна на взаимных взятках живет, словно все одна родня. В качестве взяток используется все. Это и детские сады, и бывшие Дома пионеров, которые аттестуются едва ли не как гнездовья павликов морозовых, хотя сегодня все переделы ведутся исключительно принципами Павлика Морозова. Бедный мальчик, он-то — от наивности, а эти — от жажды владеть и властвовать. История «Союзмультфильма» — это отражение последних двадцати лет жизни нашей страны.

(Кстати, по поводу фамилий — нашел у Даля: «*Скулябкать*» — сшить, свахлять кой-какъ, «*человек скулибакался*» — испортился, развратился, сталъ непутным».)

Л.Малюкова. Но к чему же «пришли мы с Пятачком»?

Ю.Норштейн. Сегодня студия производит 40—50 минут мультипликации средней руки. Помещения сдаются фирмам, надо выживать, поддерживать тепло, оплачивать свет.

Л.Малюкова. Вспомним, что в свое время еще одно помещение — объединения кукольной мультипликации в Спасопесковском переулке — отдали церкви. Точнее, церковь, не спрашивая, захватила студию...

Ю.Норштейн. Церковь могла бы подождать. Ведь здание содержали в идеальном порядке, красили крышу, купола, сохраняли кусок фрески... Не обязательно было мгновенно рушить все с нагайками, мол, здесь бесовщина, блядство, разврат и прочее мракобесие. Хотел бы спросить: «Простите, а где иерархи, где патриарх?» Но спрашивать не у кого. Так закончился целый кусок истории советской анимации. Любят у нас поговорить с удовольствием о совдепии. Но советская власть создала студию, а капдепия ее пустила по ветру. Вот такая получается картинка.

Л.Малюкова. В Спасопесковском делались самые детские фильмы, самые важные, в том числе «Варежка», «Чебурашка», «Кто сказал мяу?», «Козленок, который считал до десяти», «38 попугаев»... Творцы этой «бесовщины» бежали оттуда, бросая на ходу эскизы и куклы...

Ю.Норштейн. Но вот к чему пришли... После всего этого «бреда» остался только бренд (ужасное слово) — название «Союзмультфильм» с Чебурашкой на картинке.

Л.Малюкова. Осталось мрачное здание с облупленными страшными стенами. Когда туда приводят на экскурсию детей, они пугаются. Они ждут праздника, а попадают, словно сталкеры, в зону «небытия»...

Ю.Норштейн. Любое нежилое помещение гибнет, если там не дышит человек. Дом тоже живое существо. Тем более студия, где смех двадцать часов в сутки не смолкал.

Л.Малюкова. На показ любой картины собирались все...

Ю.Норштейн. Зал всегда был переполнен. Даже когда Ефим Гамбург с Натаном Лернером сделали двухминутный фильм для «Фитиля», сбежалась смотреть вся студия. И втиснулась в этот зал.

Л.Малюкова. Помню рассказ Хитрука о демонстрации в этом зале его «Истории одного преступления». Как после титров он выскочил за двери, уверенный в полном провале, и уже в коридоре услышал овацию. А как разбивали-разбирали фильмы друга друга, не считаясь с чинами и регалиями!

Ю.Норштейн. Что касается худсоветов. Сегодня о них говорят только как о цензурно-реакционном придатке. Ерунда! Если даже перечислить наших «советчиков»: Эрдман, Олеша, Вольпин, Шкловский, Славкин, Хитрук, Атаманов, Иванов-Вано...

Л.Малюкова. И что? Осталось разбитое корыто?

Ю.Норштейн. Я бы сказал: иголка. Вспомните про мужика, который продавал корову, обменял ее на барана, потом на гусака... и выменял иголку.

Л.Малюкова. О возможности возрождения «Союзмультфильма» не спрашивать?

Ю.Норштейн. Возрождение возможно только при одном условии. Если государство, которое сидит на эверестах денег, раскошелится. Оно смотрело на эту многолетнюю драму в длиннофокусный бинокль, теперь должно принять участие в восстановлении разрушенного хозяйства студии. Но государство по-прежнему не знает, в какую игру играет. Какую экономическую политику ведет.

Л.Малюкова. Вот студию и болтает: то она — унитарное предприятие, теперь вот возникла идея акционирования.

Ю.Норштейн. Над страной прозвучали слова «рынок», «акционирование» — просто как когда-то «пролетарии — на коня!». Чтобы эти понятия заработали для искусства, нужен рынок меценатов, фонды. А где их взять? Время идет, жизнь истребляется на поиски денег. Частные пожертвования невыгодны меценатам, налоги с этих сумм не списываются (еще одно новшество новой власти). Кроме того, для меня очевидны (за некоторым исключением) художественные пристрастия наших властителей экономических дум. Если и будут ссужать деньги, то исключительно на коммерческую дешевку. Итог нашего времени: «Свобода, блин, свобода!»

А на деле мы рабы свободы, мы запеленали себя в крикливую свободу. Свободу не нужно доказывать. Она проявится в знании, просвещении и сочувствии. Что касается акционирования — если следовать заветам президента, — то что, собственно, акционировать? Только если марку «Союзмультфильм». Значит, придет некий человек с деньгами. И государству снова проще — баба с возу... Хорошо, если просвещенный человек, но трудно поверить, что сегодня деньги у просвещенных. Этот некто призовет варягов, приглашать будет кого дешевле: художников, аниматоров — чтобы выгоднее. Не будет же он их выбирать по степени дарования? Творец — это личность, значит, самостоятелен и не будет притопывать под гармонь продюсера. Значит, соберется некое сообщество, которое не выпило вместе. Не взглянуло в последние годы в глаза друг другу. Не раскурило трубку мира. Студия складывается временем. При чем здесь акционирование, которое предписано указом президента? Акционирование предполагает только коммерческие последствия любого замысла. Если не так, то студия гибнет. Но даже если выживает, исключительно как коммерческое предприятие, то где же ее дух, где открытия? И это означает творческую гибельность. Появится ли в акционированных условиях пространство для творчества? Да ни в коем случае. Свои же коллеги будут жрать друг друга. Прежде акционирования должно быть товарищество. Тогда студия будет едина. Фильм не сделать случайно набранной группой — по профессии. Будет только взаимная подозрительность, боязнь, что один другого обскочит на повороте. Да еще и столкнет. Неужели кто-то всерьез думает, что, заключив взаимные договора, мы будем в полной безопасности от конфликтных обстоятельств? Договор не перекрывает переживаний и нравственности, без кото-

«Сказка сказок», режиссер Юрий Норштейн

рых любой творческий коллектив гибнет. Только живя во взаимных открытых человеческих долгах друг к другу, мы создаем атмосферу, которая сама по себе уже культура. В коммуналках были склоки, но стоило кому-то заболеть — все приходили на помощь, и ты был не одинок. Акционирование — это следующая ступень сложившихся человеческих отношений, но никак не предшествующая им. Давайте уж тогда и дружбу — по контракту, и любовь...

Л.Малюкова. Раз нет сообщества, значит, нет «Союзмультфильма»?

Ю.Норштейн. А профессиональное сообщество складывается как минимум лет семь. Вот у Татарского за эти годы сложилась студия, причем не на чужих костях. Свое творческое время он истребил на создание студии.

Л.Малюкова. Ваш прогноз?

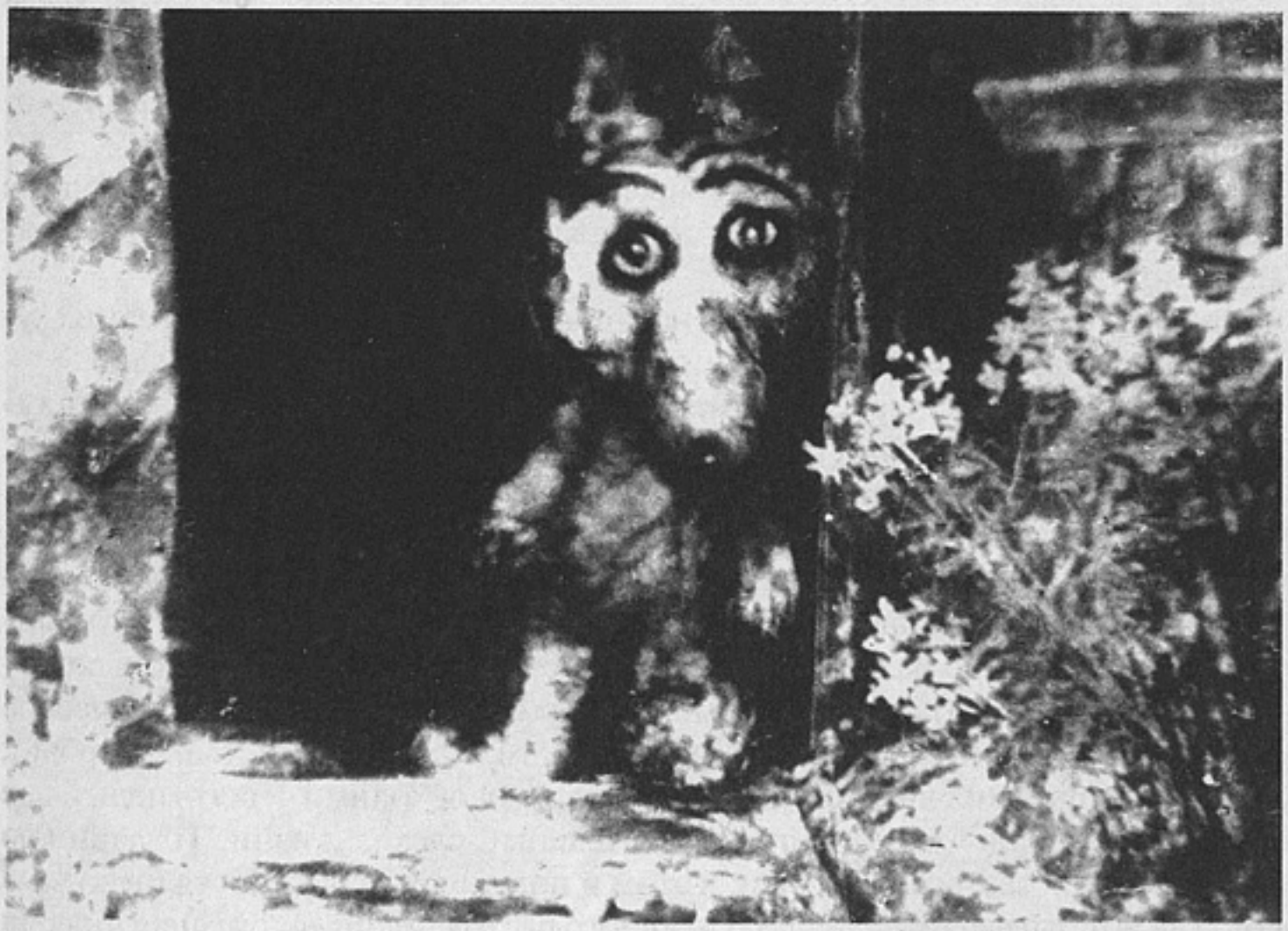
Ю.Норштейн. Тридцать лет я проработал на «Союзмультфильме». Сейчас там остались несколько десятков человек. Все в приличном возрасте. А студию снова делят. Теперь уж на фонд, то есть фильмы, и производственную часть. Как это возможно? Ведь человек, владеющий коллекцией, имеет и средства, поступающие от продажи фильмов. Значит, полуразрушенную студию продолжают обирать? Почему же так? Говорят, указ президента. Да что ж это за указ? Тайфун, что ли? Уж не наша ли история учит, что самый большой урон искусству наносили вредные приказы?

Не знаю, как выживает «Мосфильм», быть может, авторитетом Шахназарова. Но любые крутые повороты для «Союзмультфильма» — губительны. Интересно, как президент будет поздравлять разрушенную студию с 70-летним юбилеем.

Л.Малюкова. Сейчас довольно большая квота выделяется Агентством кинематографии адресно — на дебюты. И в последнее время появилось много действительно хороших «первых фильмов», планка их качества значительно поднялась. Хотя открытий, подобных первым фильмам Петрова («Корова»), Алдашина («Келе»), Максимова («$^{5}/_{4}$»), не видно. Вроде бы молодые могут снимать что хотят. Нет противодействия цензуры. Что мешает? Общая нравственная деградация общества? Натиск бездарного и агрессивного телевидения? Гражданская апатия? Диктатура золотого тельца, определяющая творческий путь погонными метрами, соответствием форматам?

Ю.Норштейн. Всё вместе. Учтите, названные вами классики еще хватанули культуры, новые много невежественней и самоудовлетворенней. Они незна-

комы с глубинными корнями искусства вообще, а без этого мультипликация — на уровне продравшего глаза алкаша с обрывками памяти. Нет прямой связи между политическим, экономическим уровнем общества, его благосостоянием и качеством искусства. Может, наоборот, экономическое состояние — чудовищно, а художник на такой высоте... Или политическое давление колоссально, а Шостакович между тем сочиняет Пятую симфонию, полную драматизма и воспарения. Вот она, истинная свобода. А война? Голод, холод, недоедание, все на кону. И какие песни появились, почти все шедевры. Трагический опыт и воспламененный дух перекрывали время и пространство. А сегодня? Трагический опыт превратили в фарс (не путать с Марксом «чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым»), кичимся невежеством, классика не нужна. А ведь культура — единое целое на протяжении тысячелетий, она раньше имела другие названия. С удовольствием плюем в прошлое, но ветер может перемениться, и твои плевки ровнехонько залепят твою же рожу. Общая культура и знание кинематографа обозначают, что не с тебя начинается искусство. Мешает великая самонадеянность. Когда Гоголь записал: «Я совершу!», он чувствовал в себе тайную музыку. А сегодня эта тайная потребность сделать выше своих возможностей истаяла. Идут колоннами вровень со своими возможностями. Конечно, раньше цензура гнала художников. Но не надо на нее сваливать собственные грехи, художественную недостаточность. Вот ушла цензура, и все стали говорить, словно друг друга заклиная: «Теперь я свободен. Свободен! Свободен!» Да нет свободного человека, есть только внутренне свободный человек. Нет вообще никакой свободы, хотя бы потому, что ты заключен в отрезок между рождением и смертью. Вот что дает энергию смысла. Если бы человек был бесконечен, в его жизни никакого смысла бы не было. Поэтому и ищешь, торопишься нащупать суть, смысл. Зачем ты на это мгновение появился во Вселенной? Подобные сомнения возникают лишь тогда, когда человек ставит перед собой задачу на грани невозможного, чувствуя, что находится в жестких, бескомпромиссных обстоятельствах. У Маркеса есть фраза о том, что нет более одинокого человека, чем тот, кому нужно принять решение. Художник — человек, принимающий решение без оглядки. Только режиссер направляет действие фильма. Посмотрите, вот здесь от моего движения будет зависеть все. Что и как произойдет дальше. И на меня снова будут смотреть, как на идиота. Что это за план? Что за бред? Почему мы должны это делать? Задача, поставленная на



«Сказка сказок», режиссер Юрий Норштейн

грани невозможного, кажется абсурдной. На самом деле, художник и говорит всегда бред. А потом из этого бреда вдруг прорастает смысл. Или не прорастает... Тут нет прямой закономерности, художественный процесс мучителен.

Когда-то на меня смотрели с раздражением, мол, что он себе позволяет. Фильмы вовремя не сдает. Да, нужно было время — подумать. И нужно было рисковать. И, прежде всего, я не знал, каков будет результат. Интриги, гэгов, трюков в моих фильмах нет. Безусловно — риск. Скажут: «Хорошо рисковать за госсчет». Но вообразите, я защищался цитатой Ленина, что «искусство, как и природа, требует расточительности». Не могу сказать, что у фильмов сумасшедший успех, но не сомневаюсь, что они окупили себя не по одному разу.

Другое дело, как ими торгуют и как прокатывают по ТВ. Вопрос не ко мне. Я бы мог подробно рассказать о деляческом «Крупном плане», который в 98-м году выпустил мои фильмы со стопроцентным браком. Но мы с оператором Жуковским не смогли оспорить в суде их непорядочность. Ловкость юриста — и мы в проигрыше. Несколько лет спустя они выпустили новый диск — лучше первого, но тоже с большим количеством искажений. Выпустили, но передо мной так и не извинились. Деловая честь мундира выше порядочности. Вот он в чистом виде рынок. «Вшивый рынок», писал Пушкин.

Л.Малюкова. Думая о времени расцвета анимации, взлете 60-х, сравниваешь с тем, что происходит сегодня...

Ю.Норштейн. Почему сегодня нет этого азарта? Жажды сделать. Совершить. Решить для себя: «Я тоже художник». Отчего нахлынули художественная апатия и прагматизм? Неужели все определено только деньгами. Нет. Мне кажется, что тут и государство играет гнуснейшую роль. Правительство строчит свои постановления, циркуляры, относящие искусство к банно-прачечным комбинатам. Убивают искусство каждый день в силу собственного невежества. Искусство опущено официально до уровня нужд муниципальных. Гарри Бардин остроумно заметил: «Значит, игровой кинематограф — это большая нужда, а мультипликация — малая?» Это когда же искусство обслуживало? Настоящее искусство даже в самые реакционные времена не ходило в обслугах!

Л.Малюкова. Но в чем конкретно выражается эта политика низведения искусства в сферу обслуживания?

Ю.Норштейн. Формально в новых циркулярах, регулирующих взаимоотношения между государством и производителем. Заметьте, не художником — его государство в упор не видит. Продюсеры, представляющие студии, — нынче всему голова...

Л.Малюкова. Но есть программа, по которой на анимацию ежегодно выделяются деньги. Благодаря ей появляются десятки фильмов, среди которых много приличных...

Ю.Норштейн. Правильно, приличные — есть. Открытий — нет. Нет даже желания свершить открытие. Нет этого вскрика Караваджо перед Микеланджело: «Я тоже художник!»

Л.Малюкова. Значит, проблема эта не столько государства, сколько самих художников, старающихся угодить: продюсеру, телеканалу, покупателю...

Ю.Норштейн. Тут все связано. У меня впечатление, что авторы загнаны в тяжелое сумрачное состояние, при котором отмирает художнический рефлекс... Пример — Степа Бирюков, сделавший восхитительную картину «Соседи». Но делал-то он ее шесть лет. Вы можете меня упрекнуть: «Не тебе говорить, сам увяз...» Но в советские времена в качестве режиссера и единственного мультипликатора своих фильмов за шесть лет я снял шестьдесят минут мультипликации. Тогда мне не надо было заботиться о хлебе насущном, о производстве, то есть быть под грузом проблем, которые сегодня истребляют творческое время нашей маленькой студии. С арендой нам, спасибо, помогает Сбербанк России , но финансовые проблемы остаются , необходимо решать целый воз хозвопросов. Чудовищно непроизводительный расход жизни. Тогдашнюю мою свободу я защищал. Кстати, в этом и помогал худсовет. Хотя было всякое. Так вот, в результате непродуктивного расхода творческой энергии вряд

ли надолго хватит Степиного азарта. Энергия постепенно уходит вместе с годами. Миша Алдашин сделал свои уникальные фильмы «Келе» и «Рождество», а потом увяз в производственной рутине. Делает фильмы, хотя и остроумные, качественные профессионально. Но это уже поток, пусть выходящий из рук одного режиссера. А как он делал «Рождество»... Когда почувствовал, что не туда идет, выгнал всю группу в отпуск. Сидел, запершись, месяц, мучил раскадровку... Был азарт, потребность рвануть в неизведанное. Он потом мне говорил, что хотел сделать фильм лучше «Сказки сказок». Для художника это хорошее ощущение. Не просто соревновательность. Стремление превзойти, открыть тайны позволяет прыгнуть вверх.

Л.Малюкова. Но неужели в 60-е годы государство как-то помогало этим «прыжкам вверх»? Что-то не верится.

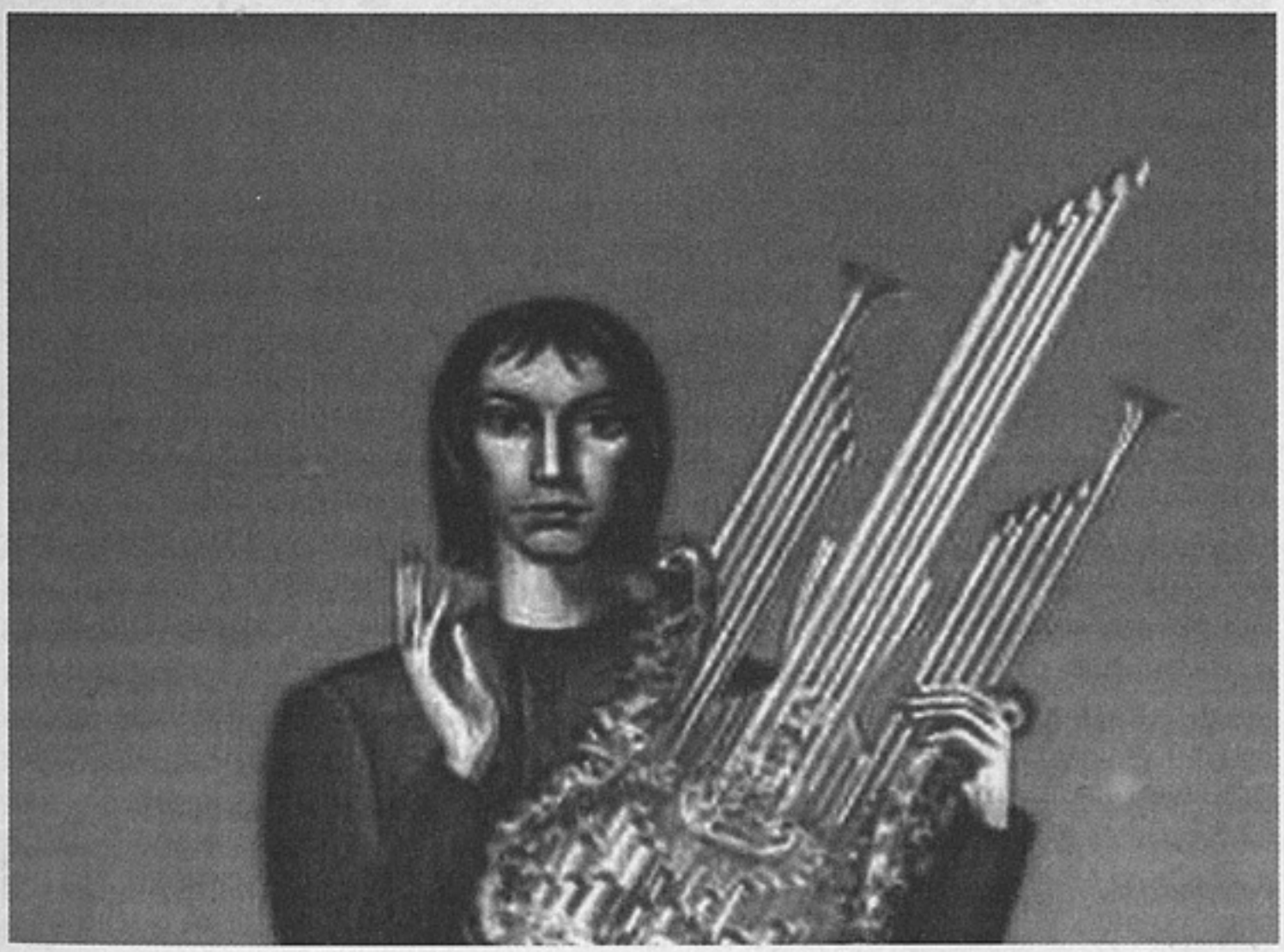
Ю.Норштейн. Нет. Это энергия, накопленная внутри. Но деньги у студии были. Не надо было обивать пороги. Помню, как мы предложили нашему директору Иосифу Боярскому сделать фильм о Революции на основе русского авангарда, с музыкой Шостаковича. Он взглянул из-под очков: «Хорошо, ребята, я вас на «внутристудийных» продержу три месяца, вот вам станок, идите снимайте...» Хотя последующие разные обстоятельства нас серьезно истрепали, но в какие времена художников не трепали?

Сегодня в Госкино существует творческое жюри по отбору сценариев для финансирования — некая видимость объективной оценки будущих работ. Дальше экономический совет, а теперь введена третья инстанция... Самая омерзительная: тебя выставляют на торги.

Л.Малюкова. Вы имеете в виду так называемый тендер, который студия должна пройти, чтобы запустить фильм?

Ю.Норштейн. Скажу определенней: тебе смотрят в зубы, как невольнику. Просто какая-то хижина дяди Тома. И кто решает? Некто, приблизительно понимающий в искусстве. Пусть они подобным образом определяют судьбу цементного завода или мусорной свалки. Но судьбу уникального произведения? Представьте, Гоголь заявляет: «Пишу «Шинель». Ладно, дорогой, старайтесь, мучайтесь на здоровье. А вы, Федор Михайлович, напишите-ка тоже «Шинель». Вот уж мы разберемся, какая «шинелька» подешевше сошьется да подороже продастся...

Дикость и сверхидиотизм. Кто это придумал? Невежды. Почему это подписывает президент? Сейчас хотят замкнуть в камеру циркуляров сам факт



«Стеклянная гармоника», режиссер Андрей Хржановский

художественного движения. У меня вопрос: что знают чиновники об искусстве, нуждаются ли в нем (специально беру этот глагол, потому что выражением «муниципальные нужды» в чиновничьем циркуляре обозначается сегодня искусство), читают ли книги, смотрят ли живопись, слышат ли музыку? Сомневаюсь. Полагаю, что их переживания — биржевые ведомости и падение котировок. Что они видят, о чем думают, когда вглядываются в свое лицо, ну хотя бы во время бритья?

Я все задаюсь вопросом, где психологические корни подобных циркуляров, откуда появляется чувство безапелляционности и уверенности в правоте своих вердиктов, и вывод один — от безмерности и упоенности властью, соединенной с прогрессирующим их личным невежеством в вопросах искусства. У меня такое ощущение, будто власть приватизировала общество и оно для нее что-то вроде личной ренты. Им давно незнакомо чувствование жизни, ее безмерность, ее трагичность, поскольку книг они не читают, живопись не знают, музыку не слышат (я говорю не о посещении концертов, с этим все в порядке, они, слушая, — не слышат). Временами кажется, что они даже не подозревают о своей личной смертности. Они вообще всерьез уверены, что если с ними что случится, за них отлежит в больнице их охрана.

Я иногда наивно думаю, может быть, они начнут понимать откровения искусства, когда окажутся на краю и между их жизнью и смертью окажется капля льдистой воды, которая начнет оживлять их человеческий состав. И, быть может, в этот момент их выплывающее из тьмы сознание начнет открывать смыслы, о которых много тысячелетий говорит искусство. Власть предержащим кажется, что их жизни ничто не угрожает, поэтому они не сомневаются в своих циркулярах. Но ведь угрожает, вот ведь в чем дело. Никто не огражден от трагических вопросов.

Ужасно, что невежественные циркуляры в итоге влияют на творческое самочувствие авторов.

Л.Малюкова. Но ведь это неразрывно от общей установки на нивелирование творческого начала. Снова, как в старые времена, лучше не высовываться: ни в самостоятельных партиях, ни со своим независимым суждением на телеканалах, ни в авторских творениях. Неспособность к принятию решения, таким образом, закладывается уже в подкорку. Отсюда творческий инфантилизм... А на другой чаше весов — точное понимание: что «пройдет», какой формат, по какой болванке пилить...

Ю.Норштейн. Вот мы говорим, что фильмы молодых сегодня выполнены вполне добротно, профессионально. Но складывается впечатление, что чем профессиональней и добротней они окажутся, тем серее их качество. Есть опасное овладение профессией в рамках формата, человек быстро привыкает к стенам этой «камеры».

Л.Малюкова. Кинематограф 60-х как раз и воевал против «человека в рамке». Против той самой «рамки», в которую вставляют сейчас современную мультипликацию.

Ю.Норштейн. А искусство все равно возникает не в результате, а в процессе. Вспомним мой любимый рассказ «Неведомый шедевр» Бальзака. Произведение о человеке, не способном завершить полотно, который обретает свое мучительное счастье в процессе... Бальзак мыслил глобально, как в XX веке. Его творец ломится вперед, туда, где среди хаоса красок, невозможности соответствовать идеалу, который над тобой, среди всего этого хаоса торчит... пятка. Так вот, этой пятки — нет, значит, нет обмена между невозможностью и способностью оказаться на том уровне, когда как художник ты соответствуешь себе.

Л.Малюкова. Когда-то «Союзмультфильм» выпускал по сорок фильмов в год и пусть редко, но рождались картины, взлетавшие над общим уровнем. Сегодня в России производится уже около ста фильмов. Может, это накопление приведет к качественному скачку?

Ю.Норштейн. У меня ощущение, что накопление идет слишком долго. Ведь я не воюю против компьютера, я не придурок, но то, что он нивелирует авторское сознание, проявляет ложное ощущение «творца», для меня очевидно.

Я, наверное, человек жестокий, но прежде всего по отношению к себе. Всегда был недоволен тем, что получается. Ходил мрачный, казалось, все не туда идет. Увидел первую сцену «Шинели», там, где Акакий Акакиевич ест, — выскочил как ошпаренный из монтажной: «Ужас. Боже мой, все не то...» Кинооператор Саша Жуковский показал материал моим коллегам. Слова ободрения не помогали. Я в бешенстве, не могу выйти из этого коллапса. Только недели через две сам начал привыкать к происходящему на экране... Странная вещь — психофизический момент: творческая энергия гонит тебя вперед, а физика останавливает... Этот вечный раздор между физикой и метафизикой — той тайной, которую не видишь, но куда ты устремлен, ставя себе сверхзадачу. И только в этот момент жесточайшего внутреннего разлада открывается то, что даже нельзя назвать творческой удачей. Да никак это не назовешь. Потом только осознаешь... и это уже, скорее, смирение. У Саши появилась классическая фраза: «Ребята, вы не понимаете, если Юре хорошо, это значит ему очень плохо». Я все время пребывал в мучительном состоянии... Нет, не неудовлетворенности — ощущения, что чего-то недобрал, недобрал... Что там внутри скрывается что-то и просто смеется надо мной, а я должен туда проникнуть. Если сказать, что мы переводим сознание на уровень подсознания, — это будет примитивная формула. Все гораздо сложнее. Вот сегодня я не вижу устремленности в эту тайну. Кажется, что можно на уровне прагматизма просчитать, вычленить — и в кассу...

«Топтыжка», режиссер Федор Хитрук

Л.Малюкова. Складываем вроде все правильно: сюжет, хорошая картинка, монтаж. А в результате не сходится. Остается лишь самоудовлетворение...

Ю.Норштейн. Зато все это совпадает с направлением тех самых циркуляров, которые для нужд населения... Просится цитата из Генриха Гейне: «Нужд пикантных и презренных существо упрощено, воедино сведено. Та же вещь мочу выводит и потомков производит». А что тебе? Кормят. И деньги приличные. И продюсер доволен. И канал покупает.

Л.Малюкова. Значит, ты «в полном формате».

Ю.Норштейн. И незаметно обрастаешь этой «толщиной» таким образом, что тебя уже не остается. И окажется, что не способен уже воспринимать то, что дела-

ют другие. Когда появится что-то новое, как Хитрук, который опрокинет все наработанное, устоявшееся, у тебя это вызовет лишь злобу. Потому что напомнит, что когда-то и ты был талантлив, свеж. «Рвался из сухожилий» и... не сделал...

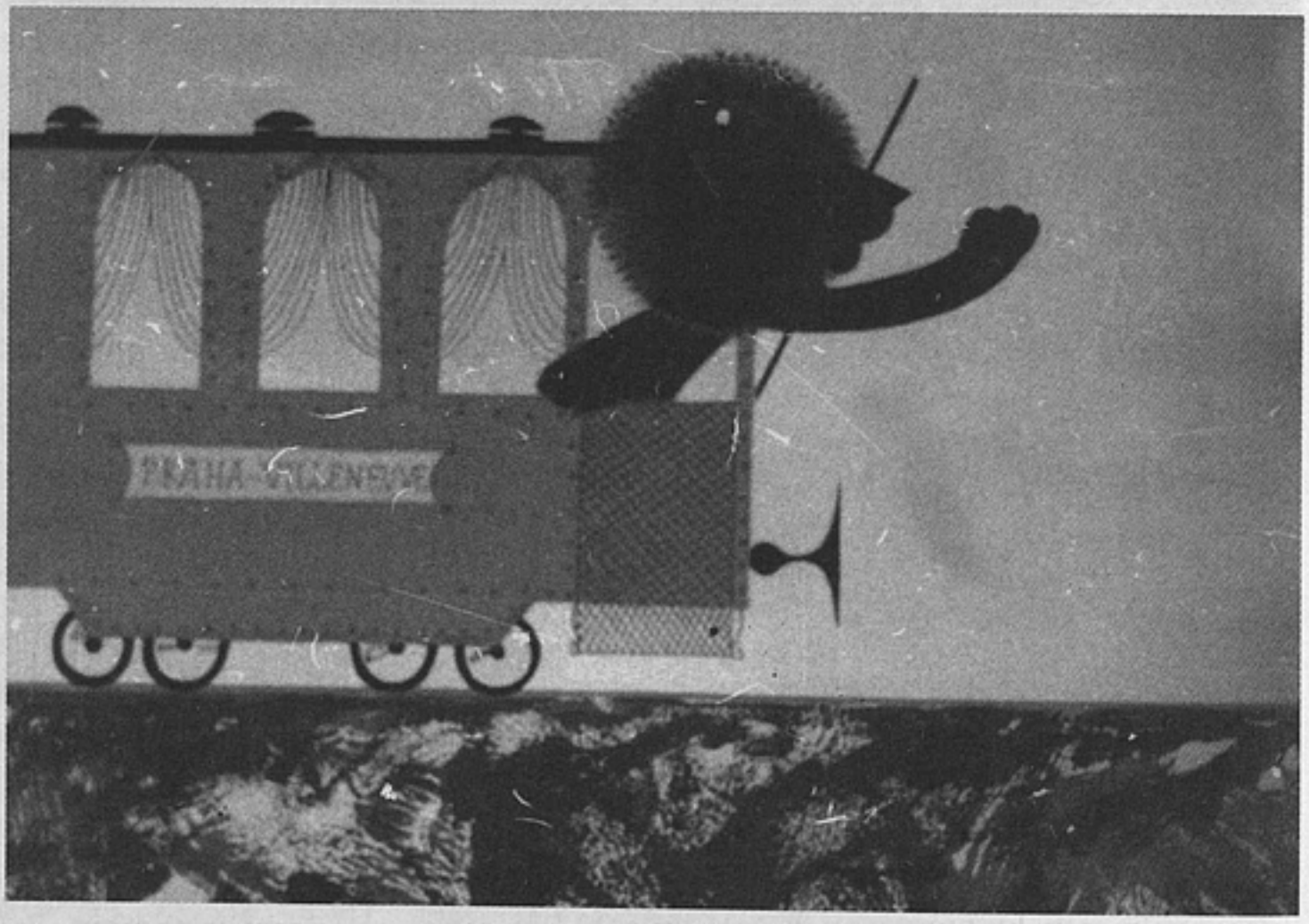
Л.Малюкова. Но в 60-е, возможно, вам было легче. У вас еще была аудитория. Та самая, что в Политехническом собиралась, потом в малый зал кинотеатра «Россия» простаивала в очереди, чтобы посмотреть раритетные мультфильмы. А сегодня где она? Аудитория, как шагреневая кожа, сжалась до малости.

Ю.Норштейн. В этом исчезновении аудитории мы сами виноваты. Это драма и позор нашего времени. Если говорить об игровом кино, то кто делает аудиторию? «Ночной Дозор» в паре с «Дневным». Прямо какие-то «охранные вышки» над страной. Что, после этого художественного «сумрака « аудитория будет смотреть «Листопад» или «Жил певчий дрозд»? Да она даже не поймет, в чем там дело. Ритма этого не примет. Атмосферы, в которую надо погружаться.

Я полагаю, что в стране должна быть одна большая государственная мультипликационная студия с мощным производством, которая в свою очередь дает возможность работы творческим индивидуальностям. В любом случае, следует понять очевидное: студию нужно остановить года на четыре. Возобновить регулярные курсы мультипликаторов, нарастить творческий запас.

Зачем тендеры, если на «Союзмультфильме» всегда был сценарный отдел, редакционный, художественные советы. Без всякого тендера на студии было видно: кто есть кто. Петров Анатолий, как только появился, или Геннадий Новожилов, Леонид Носырев, Эдуард Назаров — масштаб таланта, личности виден сразу. Должен быть Центр: студия, кинозалы, Музей мультипликации. Государство даже не понимает, какой прибыли оно лишается, не думая о подобном проекте.

Л.Малюкова. Но раньше существовала система координат, в которую вписывались и мастера, и дебютанты...



«Каникулы Банифация», режиссер Федор Хитрук

Ю.Норштейн. Система координат была не только внутри студии. Если мы считаемся культурной нацией, в чем уже приходится сомневаться, почему ж так происходит, что эта культурная нация позволяет закрывать музеи, библиотеки. Почему с таким циничным равнодушием государство смотрело на драму потопления Музея кино? И ведь снова кто-то был в этом сильно заинтересован. А сколько времени нужно, чтобы Музей возродился? А сегодня уже на подходе гибельная политика по отношению к кинохранилищу в Белых Столбах. Почему в Токио процветает Музей мультипликации? А как бережно они его

собирали: раскадровки, эскизы, акварельные наброски. В результате это живой дом, дети там щебечут с утра до вечера. Очередь расписана на много месяцев вперед... А у нас студия «Союзмультфильм» разорена. Мне возразят, что, мол, в Токио студия существует внутри рыночных отношений. Да, это так. Но она и возникла внутри сложившегося капитализма. А у нас в других условиях. И у меня естественный вопрос: а куда делись деньги? По олигархическим карманам распиханы? И мы должны ждать, дадут — не дадут? Кстати, Хаяо Миядзаки сказал Науму Клейману, директору разоренного Музея кино: «Мы не можем себе позволить делать то, что делает Норштейн». И что-то я не вижу олигархов, выворачивающих на бегу карманы: «На музей? Вот вам на музей! На мультипликацию? Возьми, дорогой! На выставочные залы? Сколько хочешь!»

Помогают культуре скорее не миллиардеры, а кто победнее, но кто еще не разучился читать книги. Я выскажу парадоксальную для рыночных отношений мысль: в экономически здоровой стране могут уживаться рядом все виды собственности, от частной до коммунистической. Когда заводы действительно принадлежат рабочим и они нанимают не олигархов, а достойных руководителей. И не нужно прыгать вокруг жертвенного костра, бить в бубен и выкрикивать: «Рынок! Рынок! Рынок!»

Л.Малюкова. Агония главной мультипликационной студии страны оказалась в ряду других едва тлеющих культурных очагов?

Ю.Норштейн. Потому что все правительственные циркуляры идут вразрез с творческим естеством. Об этом должны говорить министр культуры Соколов, Швыдкой... Вроде они пытались, но так и не решились назвать вещи своими именами. Положение обязывает. А нужно орать, что нельзя искусство выставлять на торги, рвать студии на куски. Как бы хотелось, чтобы Лужков, Швыдкой посетили тот токийский музей. Может, у них внутри что-то шевельнется? Ну, театров понастроили. А что, кино и анимация — это только мультиплексы? Нет ли связи между существованием двух миллионов беспризорников (думаю, в действительности их значительно больше) и тем, что закрыты детские сады (пятилетняя дочь нашего кинооператора стоит 135-я в очереди в садик, поспеет как раз к школе), не работают Дома пионеров, «Союзмультфильм» практически прекратил свое существование? Раз нет культурной программы, нет и развития страны. Вот каков наш итог. Есть одни циркуляры. Геббельс говорил, что при слове «культура» хватается за пистолет. Ну вот, а наши хватаются за циркуляры...

P.S. Циркуляр (от немецкого *Zirkular*) — *ведомственный правовой акт, содержащий определенные предписания подчиненным органам.*

P.P.S. Президент поздравил «Союзмультфильм» с юбилеем.

Уважаемые друзья!

Поздравляю Вас со знаменательной датой — 70-летием со дня образования киностудии «Союзмультфильм».

Вы по праву можете гордиться творческими, поистине уникальными достижениями нескольких поколений сотрудников студии. Здесь всегда работали признанные мастера, создавались подлинные шедевры отечественной и мировой анимации. На ваших добрых, искренних, удивительно светлых мультипликационных лентах выросло не одно поколение юных граждан нашей страны. Желаю вам успешной реализации новых интересных проектов, ярких премьер и всего самого доброго.

10.06.2006

Президент Российской Федерации
В.ПУТИН

Господин Президент! Вас обманули Ваши помощники. Киностудия разорена.

Поэтому оптимистичное поздравление «Союзмультфильму» в его нынешнем состоянии похоже на поздравление умирающему с пожеланием ему дальнейших творческих успехов.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Кино после Освенцима

«Писать после Освенцима стихи — это варварство, оно подтачивает и понимание того, почему сегодня невозможно писать стихи...»

Этот тезис, впервые обнародованный Теодором Адорно в работе «Культурная критика и общество» (1951) и с некоторыми вариациями повторенный в «Негативной диалектике» (1966), а массовым сознанием сведенный к формуле «после Освенцима невозможно писать стихи», стал безусловным водоразделом в культурной мысли послевоенной Европы. Впрочем, возможность работы в рамках прежней парадигмы после страшнейшего акта дегуманизации — это проблема не только этики, но и метода. Подтверждено практикой: возможность писать, рисовать, снимать отнюдь не отменяет вопроса о том, как это делать. Какими должны стать — и стали — стихи, живопись, кино после Освенцима?

Собственно конструкт «кино после Освенцима» ни в коей мере не претендует на какое-либо расширение/истолкование максимы Адорно. Здесь речь идет, скорее, о способе отграничения материала: экстраполируя высказывание Адорно в пространство экранного искусства, мы получаем определенную сеть координат. Время — последние полвека. Место — Старый Свет. Предмет рассмотрения — насилие на экране.

Вне сомнений, вторая мировая как апофеоз *расчеловечивания* не могла не изменить само представление о насилии. С интервалом менее чем в полстолетие Европа породила кино как квинтэссенцию собственных иллюзий и Освенцим как непреходящее событие, которым поверяются все фантазмы и допущения. Однако именно здесь, в этой части света, находится лаборатория смыслов, до сих пор питающая кинематограф как таковой. Важно еще раз подчеркнуть: речь не идет об определенном направлении и уж тем более — об исторически обусловленной ситуации, а, скорее, о принципиально ином представлении о самом праве высказывания, об авторском целеполагании, о природе кино. Жестокость и насилие считаются неотъемлемой частью последней, по крайней мере, там, где в силу вступает жанр.

Четкая жанровая структура предельно формализует насилие; любое его проявление априори обусловлено так называемыми «законами жанра». В том же типе кино, который рассматривается здесь, сцена насилия алогична. Это, если угодно, крайняя степень авторского своеволия, деконструктивный импульс, проникающий далеко за поверхность истории. Удары наносятся в самый неожиданный момент и чаще всего в самые неожиданные места, без опосредования и остранения жанром. В данном случае позволительно даже говорить о постоянном становлении, поскольку каждый случай исключителен и каждый раз в каждом новом фильме устанавливаются свои правила, обрисовывается совершенно автономное поле означивания.

Это кино отличается принципиально иным положением зрителя. Вопрос не в том, как «nach Auschwitz» можно снимать, а в том, как на это можно *смотреть*. Зритель зачастую, и предельно жестко, фрустрируется. Он может быть и жертвой, и соучастником, у которого не остается шансов на оправдание. Ведь такое кино пред(по)лагает совсем иную оптику отношений. Это оптика вызова, фронтального взгляда, непрерывности: нас принуждают как минимум свидетельствовать, в том числе и о самих себе. Экран опрокидывается в зал. Для воспринимающего полотно с движущимися на нем образами само по себе избыточно. Но мы будем вести речь

о кинематографе Невозможного, где луч проекции пропущен сквозь мириады частичек пепла.

Следовательно, тексты, составляющие подборку «Кино после Освенцима», должны быть посвящены наиболее значимым фильмам послевоенной Европы, которые в той или иной степени касаются насилия, содержат его явные акценты, продиктованные логикой автора, а не жанра. В этой подборке будут рассматриваться соответствующие компоненты: субъекты и объекты насилия (жертвы, исполнители), орудия, ситуации, сюжетные приемы etc. Это не словарь, а также не аналитика в строгой форме. Скорее, пристальный взгляд на важнейший элемент кинематографа, на одну из литер в бесконечной азбуке насилия, в которую европейские режиссеры вчитывают свои угловатые истины.

Двери

«Мужское — женское», режиссер Жан-Люк Годар

Кафе. За столиком Поль (Жан-Пьер Лео) сочиняет поэтичный и несколько запутанный текст. Пишет преимущественно об одиночестве. Время от времени раздраженно покрикивает на всех, кто забывает закрыть дверь.

Входит Мадлен, эффектная юная брюнетка. Садится, прихорашивается, листает журнал. Завязывается диалог, иногда перебиваемый настырным: «Двери!» Собеседник девушки остается за кадром, мы видим только реакции Мадлен. Припоминают общих знакомых, речь заходит о трудоустройстве, парень ставит все более сложные вопросы. Это не разговор, а интервью — форма общения с «женским», которую потом то и дело будут выбирать Поль и его друзья. Кое-что выясняется и про Поля: демобилизованный, сыплет сентенциями («военная дисциплина и финансы имеют одинаковую логику»), очевидно, левак по убеждениям.

Беседуют довольно долго. Когда камера наконец на мгновение соединяет собеседников в одном кадре, прихватив еще интерьер, — контрастом на заднем плане вспыхивает ссора.

«Мужское — женское», режиссер Жан-Люк Годар

Ссорится чета; и муж, и жена старше главных героев. Ссорятся брутально, с бранью. Он обзывает жену шлюхой, забирает ребенка и идет прочь. Женщина выхватывает пистолет, Поль удивленно выкрикивает: «Двери!» Раздается выстрел, муж, неловко взмахнув руками, падает на тротуар. Жена бросает оружие. Ее побег или арест мы не видим.

Кафе в ранних фильмах Годара и, в частности, в «Мужском — женском» — важное пространство. Территория Мадлен, Поля, их друзей. Именно тут они пестуют свои желания и свой интеллект, флиртуют и обсуждают кино, влюбляются и бранятся. По преимуществу здесь они контактируют с социумом, про который столь много дискутируют. Волей режиссера любая забегаловка пре-

«Мужское — женское», режиссер Жан-Люк Годар

вращается в спонтанный мини-форум, где говорят про политику, экономику, историю, социальное неравенство, читают порнографические отрывки, учат роли (довольно неожиданный эпизод с Брижит Бардо, которая играет саму себя). Однако еще более значимый, можно сказать, фатальный пространственный элемент в «Мужском — женском» — двери. Они являются обрамлением истории и в то же время — орудием: пропускают выстрел и в финале приводят к гибели Поля.

Выстрел — это нарушение закономерности, причем в самом начале. Будет еще три смерти — то ли суициды, то ли роковые случайности, в той или иной мере касающиеся главных героев. А у этого, первого убийства нет никаких фабульных последствий, по крайней мере, они располагаются за рамками сценария. Далее сюжет развивается, словно ничего не произошло.

Между тем эта дикая и одновременно комичная сцена и не должна иметь последствий.

Ведь это одно из видений, одна из экранных галлюцинаций, которыми богат кинематограф Годара 1960-х, — *условный остраняющий акт*. Так же, за кадром, сжигает себя противник войны во Вьетнаме, так бьет себя ножом в живот случайный сорвиголова, передумав нападать на замечтавшегося Поля. Очевидно, Годару с самого начала важно было вывести из игры семью — не конкретных супругов, а институт как таковой. История Поля и Мадлен явно контрастирует с образами рассорившейся четы. Впрочем, она закончится так же плохо. Протагонист тоже умрет и вновь за дверьми (неосторожный шаг Поля в недостроенном доме) — герой уже в который раз

проиграет, как в «На последнем дыхании», «Безумном Пьеро», в фильме «Имя: Кармен».

Однако тогда бы хватило и одного нажатия на курок. А выстрел становится лейтмотивом ленты. Под звук выстрела идут многочисленные титры, которые разделяют либо комментируют эпизоды картины. Звук, что интересно, подчеркнуто стилизованный, будто в вестернах. Такой ироничный огнестрельный пунктир. А выстрел как действие показан лишь единожды, в завязке фильма, в начале отношений Мадлен и Поля. Стартовый сигнал их чувств — и их вероятный финал. Пистолет появляется еще в сцене в метро, уже как инструмент потаенной садомазохистской игры между белой женщиной и двумя чернокожими, которые говорят про классический джаз Чарли Паркера и Билли Холидей как про антирасистский манифест. В этот раз Поль вовремя обращает внимание на оголенный ствол, но получает окрик от женщины: «Чего уставился!» Вновь угрозу источает «женское».

Или, точнее, социальное/массовое.

Ведь «мужское» здесь настолько же личностно, насколько «женское» социально, а для Поля личностное значит революционное. Мадлен с ее песенками, карнизами для гардин и общеприемлемым лицом на рекламе «Кока-колы» и есть воплощение социально-зрелищного, или, точнее, спектакулярного, в том значении, как это понимал Ги Дебор, постулируя тезисы «общества спектакля»[1]. Бесконечные вопросы, которые не устает задавать Поль — о зарплате и работе, о любви и счастье, мире и войне, о бытии, — не содержат в себе и намека на проклятие или вызов. Но сей колоссальный соцопрос требует реакции, поскольку именно тут спектакль дает сбой: десятки людей и авто бессмысленно мчатся по улицам, в то время как вопросы Поля звучат все более резким диссонансом к этому чересчур зрелищному движению.

Ответ — ультимативный, как выстрел. Уже вне кадра, невидимый и несчастный случай в пересказе Мадлен и ее подружки: двери, всего лишь неправильно выбранные двери. Не расправа, не самоубийство, а последняя, самая твердая попытка возобновить связь, подобную тире в названии фильма: короткую, острую, убийственную.

Революция так и не состоялась. Кофе остыл. Герой воспользовался *другим выходом*.

---

[1] «Сосредоточивая в себе образ некоей возможной роли, звезда — эта зрелищная репрезентация живого человека — концентрирует, следовательно, эту усредненность в себе. Удел звезды — это специализация *мнимого проживания жизни*, она — это объект отождествления с мнимою поверхностной жизнью... Действующее лицо спекталя, выставленное на сцену в качестве звезды, — это противоположность индивида, враг индивида как в нем самом, так и в других. [...] Ведь те замечательные люди, в которых персонифицируется система, становятся известными лишь для того, чтобы не быть самими собой, ибо они стали великими, опустившись ниже действительности ничтожнейшей индивидуальной жизни, и каждый из них это знает» (Дебор Ги. Общество спектакля. М., 2000, с.41—42).

M E D I A

«Не родись красивой»

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Код триумфа Кати Пушкаревой

Как ни относись к закончившемуся летом 2006-го и тут же возобновившемуся «на бис» сериалу «Не родись красивой», а это — событие в отечественном телеэфире.

Проект в зрительском отношении оказался настолько успешным, что, по оценке Константина Эрнста, «вывел его вещателя — телеканал СТС — в высшую лигу ТВ». То есть дециметровый канал стал реальным конкурентом могущественных метровых федеральных компаний — «Первого», «России», НТВ, ТВЦ.

И в самом деле, сериал на протяжении года всегда был в топ-десятке самых популярных программ и нередко оказывался на ее вершине. Более того, героиня его стала, как сегодня выражаются, культовым персонажем. Нам не очень-то и интересно, кто автор, режиссер всей этой драмеди — так называется формат того, что происходит с Катей, с ее родными и коллегами по работе. Нас даже не слишком занимает артистка, сыгравшая главную роль. Да, мы знаем, что у нее есть имя Нелли и фамилия — Уварова. Но задаваться вопросами: насколько она талантлива как артистка? кто ее театральные педагоги? какие роли ей по душе? какие художественные принципы она исповедует? — как-то не поворачивается язык. Может быть, потому что абсолютно несущественно авторское начало всего предприятия.

Нам другое интересно: отчего эта так долго сказывавшаяся сказка про царевну-лягушку вызвала такой интерес у молодой аудитории продвинутого канала СТС?

Мы с удивлением обнаружили, что Катя Пушкарева занимает массовое воображение в той же мере, как и Зинедин Зидан, нанесший сокрушительный удар своему обидчику Марко Материцци.

Сериал финишировал почти одновременно с завершением футбольного чемпионата мира. Население в те дни замерло в напряженном ожидании и гадало: чем дело кончится? Кто возьмет верх: Италия или Франция? Как там дело повернется с Зиданом? Наконец, к сердцу ли прижмет Катя Пушкарева Андрея Жданова? Или к черту пошлет? Или кого-то другого изберет?

На интернетовских форумах мнения разделились. Кто-то считал: она сволочь. Кто-то — он мерзавец. Кто-то был за то, чтобы они поженились. Кто-то высказывался категорически против.

Честно признаюсь: лично я не знал, что посоветовать девушке. Там, по другую сторону океана, Бетти-дурнушка в конце концов сошлась со своим парнем. Но это в Колумбии, в мелодраматической знойной Латинской Америке. В России, в стране Пушкина, Толстого и Достоевского, все сложнее и драматичнее. Может, Кате Пушкаревой, думал я, как Тане Лариной, выйти замуж за другого достойного молодого человека, чтобы сказать любимому:

«Но я другому отдалась и буду век ему вернась»?.. Это было бы по-русски, но не по сказке.

Минувший телесезон основан на трех китах. Это экранизации «Мастер и Маргарита», «В круге первом» и «Доктор Живаго». Они знаменуют художественный успех отечественного ТВ и обнадеживают в том смысле, что достаточно широкая аудитория не утратила любопытства к духовным исканиям и достижениям высокой культуры XX века.

Но осью сезона 2005/2006 следует счесть «отменно длинный-длинный» сериал «Не родись красивой».

«Ось», скажем сразу, приобрела отчетливо выраженный буржуазный вид с вкраплениями советской ментальности. Потому-то столь любопытна и, возможно, показательна психоделическая подкладка самого сериала.

...Сериальная драмеди «Не родись красивой» появилась в далекой и красивой Колумбии. Наша, стало быть, Катя-простушка произошла от латиноамериканской «Бетти-дурнушки» — так называется лицензионный сериал, по мотивам которого и была сверстана его российская версия. Зрительский успех на родине сериала был, пожалуй, покруче, чем у нас. Там сам президент страны счел за честь сняться в одной из серий с героиней и поговорить с ней «за жизнь». А у нас только несколько персонажей из шоу-бизнеса не постеснялись войти в контакт с Катей. И самая статусная из них — Настя Волочкова.

Понятно, что драматургический каркас смонтирован из сказочного материала «Золушки», «Гадкого утенка» и «Царевны-лягушки». Что же до современных реалий, то сначала предполагалось, будто наша Катя, тихо плача, устроится на работу в книжное издательство секретаршей. Но затем было решено, что надо быть ближе к народу, к молодежи. Остановились на модельно-шмоточном бизнесе. Здесь неказистая девушка и прошла путь от секретаря до президента корпорации. Здесь она нашла свою безответную любовь, безнадежно ее потеряла, потеряла и веру в человечество и затем вернула себе то и другое.

Если взглянуть с высоты птичьего полета на обширную территорию этой драмеди, то композиция будет выглядеть следующим образом. Сначала мата неказистой барышни из простой российской семьи с советской ментальностью в условиях и обстоятельствах частно- (и честно) собственнического предпринимательства. Ее униженное и ущемленное состояние. Потом влюбленность в секс-символа предприятия, снова унижение в особо изощренной форме, успехи на деловом поприще. Наконец решительная перемена участи: Катя стремительно умнеет, хорошеет, а для принца наступает пора унижений и непрухи. Наконец общие деловые интересы, взаимные чувства их соединяют и, надо думать, навеки.

Все мы на их свадьбе были, мед-шампанское пили...

На каждом этапе этого продолжительного спуска с высоты известного сюжета к очевидному финалу главное — торможение. Сначала я — как зритель и конфидент несчастной Кати — должен долго-долго вживаться в чувства Золушки без хрустальных башмаков и в домотканой кофте, попавшей на бал и ощущающей себя чужой на празднике чьей-то иной жизни. Потом почти столь же долго обязан следить за раскаянием и самоуничижением плейбоя Андрея Жданова, за его душевными муками. Тут у меня происходит раздвоение личности: так ему, думаю, поделом ветренику. А с другой стороны, ранит мысль: неужели Катя его не простит...

На десерт торможение со свадьбой: ошарашенные родители с той и с другой стороны, споры о бюджете матримониального торжества, воображаемый вальс в дворцовой зале, родовые схватки подруги у порога загса, отказавший мотор в машине, которая должна была доставить новобрачную в загс, невеста в отчаянии... Какие-то еще были препятствия — всех и не упомнишь.

Важный пункт действа — момент преображения Кати, ее превращения из дурнушки в красотку. Многое зависело от выбора актрисы. Проблема была не

«Не родись красивой»

в том, чтобы писаную красавицу загримировать под неказистую, неуклюжую девицу, одеть ее в нечто старомодное, снабдить круглыми очочками, а потом в один чудесный день всю эту неприглядность сдернуть, как лягушачью шкуру, приодеть, причесать и заменить очки-велосипед очками в дорогой прямоугольной оправе. И все бы ахнули.

Проблема состояла в том, чтобы в Кате, дурнушке, мымре и серой мышке, пробивалось бы обаяние. А условность заключалась бы в том, что это видят и понимают все, кроме тех, кто рядом с ней.

Создатели сериала пошли по более легкому пути. Видимо, не от хорошей жизни. Где сейчас найдешь молодую Алису Фрейндлих? Или — на худой конец — Джулию Робертс?

О художественной стороне зрелища больше нечего сказать. На экране не образы и не характеры, и даже не маски, как в «Няне», а фигуранты. В ролях фигурантов второго плана заняты известные артисты, в ролях фигурантов первого плана — новички. И те и другие трудятся в меру своей природной органичности. Там, где ее не хватает, начинают сильно пережимать и делать вид, что они кого-то пародируют.

Собственно, об авторском начале телеполотна в принципе можно не говорить; ведь «полотно» и по происхождению, и по содержанию — явление фольклорного ряда.

Перед нами бродячий сюжет: старая добрая сказка о трудолюбивой великодушной падчерице злополучного мира сего. Какая тогда разница, кто ее сочинил?

Любознательные, впрочем, могут прочитать полный список тех, кто причастен к работе над сериалом. Если поспеют за стремительно бегущими (со скоростью курьерского поезда) титрами.

Когда у произведения множество авторов, понятно, что у него нет автора.

У народных сказок есть собиратели, издатели, сказители и господа оформители. Но одна фольклорная природа Бетти-дурнушки или Кати-простушки не способна объяснить феноменального, потрясающего, сногсшибательного успеха старой песни о новых реалиях. Объяснение, думаю, гнездится в области социальной психологии.

Вообще, «мыльные» сериалы, конечно же, если и представляют какой-либо интерес, то по большей части не с художественной стороны.

Что такое был в эстетическом отношении сериал «Богатые тоже плачут»? Долюмьеровское кино. А по жизни?

«Не родись красивой»

По жизни перед нами развернута концепция бытия, выраженная в беллетристической форме. Она подоспела ровно в тот момент, когда казенная крыша над советским человеком совершенно прохудилась и ему ничего не оставалось, как надеяться на удачу, которая может с неба свалиться. Недаром же в том все еще памятном сериале доминирующими мотивами были лотерейное счастье и счастливый случай.

С художественной стороны «Не родись красивой» — это манная каша, размазанная по эфиру почти годовой протяженности. И она любит его, и он осознал, что жить без нее не в состоянии, но оба тянут резину отношений, страдая и наслаждаясь.

Успешные «мыльные оперы» потому и успешны, что вытаскивают наружу подсознательные комплексы толпы, а вовсе не потому, что оригинальны и хорошо сделаны.

Катя-дурнушка много чего любопытного вытащила наружу. Ну, во-первых, вековую мечту о приоритете ума и сердца перед самыми распрекрасными природными данными. Ее пример (выросла на наших глазах от технического секретаря фирмы до ее президента) — другим наука. Во-вторых, вековечную надежду на то, что любовь сама по себе способна сделать неуклюжую, неинтересную девицу писаной красавицей (ничуть не хуже, чем пластическая хирургия). В-третьих, убежденность в том, что деловая карьера не помеха поэзии романтических радостей офисных сотрудников.

Но все это не однажды демонстрировалось на нашем телеэкране и вместе, и порознь, и в таком-то формате, и в этаком. В новинку, пожалуй, звучит явственно и почти настырно мотив морального и социального реванша недавнего аутсайдера в новобуржуазной российской действительности. Катя, которая только что была ничем и никем, на которую сыпались насмешки, которой доставались издевки и презрительные смешки, вдруг, почти в одночасье, стала всем. То есть ей теперь всё — высокое положение в компании, признание и зависть коллег, у ее ног секс-символ корпорации. Она содрала с себя лягушачью шкуру и оказалась царевной.

И это еще не все; она теперь — спасительница и мессия.

Если в первой половине сериала народные массы сочувствуют и сострадают простоватой, закомплексованной, но умной и душевной девушке, то во второй они смакуют уже страдания и муки героя ее романа Андрея Жданова. Недаром так подробно, медленно и тягуче отслеживаются все стадии распа-

«Не родись красивой»

дения его самонадеянной личности. Недаром придумана эта пытка дневником Кати. Катя здесь ни при чем; она не торжествует и тем более не злорадствует, ей просто опять больно. Торжествуем и злорадствуем мы, все еще отчасти советские зрители.

Второй год подряд дециметровый канал СТС, пролегающий в стороне от федеральных магистралей «Первого», «России», НТВ и ТВЦ, производит фурор в отечественном эфире. Сначала посредством ситкома «Моя прекрасная няня». Теперь с помощью драмеди «Не родись красивой». Оба начинания заметно оттянули публику с первых четырех кнопок. Более того, сериал про Катю Пушкареву и ее родных, по наблюдениям специалистов, заставил включать телевизор ту часть населения, которая удовлетворяет свои культурные интересы за счет иных источников.

СТС — канал, по марксистским меркам, мелкобуржуазный. Впрочем, сегодня его целевую аудиторию принято называть средним классом.

Здесь нет ни политических новостей, ни политической аналитики. И социальной проблематики тоже не наблюдается. Канал себя откровенно и не без вызова афиширует как «первый развлекательный». Но никакого преувеличения в этом слогане нет. Сутки напролет там идут развлекательные фильмы и сериалы типа «Сабрина — маленькая ведьма». Или «Зачарованные». Или «Отчаянные домохозяйки».

Ситкомы и драмеди — вот основной наполнитель «первого развлекательного». В этот раствор добавлено по вкусу гламурных подробностей из мира шоубизнеса («История в деталях» и «Детали»), гламурных рекомендаций — от современных модниц («Снимите это немедленно»). Есть в нем умеренные дозы и юмора от Михаила Шаца и Татьяны Лазаревой («Хорошие шутки»), и советского ретро от Михаила Швыдкого («Жизнь прекрасна»), и житейской философии от Евгения Гришковца с его «пятиминутками сочувствия». И нет в нем намека на экстремизм — ни политический, ни социальный, ни эстетический.

В общем и целом надо признать, что перед нами довольно симпатичная витрина определенного образа жизни и определенных умонастроений. Вопрос только в том, насколько она соответствует реальности?

Витрина — такая оптика. За стеклом — идеал. В стекле — отражение тебя. Получается двойная экспозиция. Твое изображение накладывается на твои помыслы. Этим и любопытны ситкомы и драмеди, имеющие повышен-

ный спрос. Они — индикатор массовых комплексов и рефлексов. Для тех специалистов, которые исследуют сегодня социальные и общественные процессы в России, сериал «Не родись красивой» — источник знаний о новой стране и ее умонастроениях.

Полагают, что офисная Россия — это совсем другая страна. Что в ней нет места для рефлексов и рудиментов советского человека. Но если она в витринном стекле «Не родись красивой» узнала себя, то это не совсем так.

У нас социализм был патерналистским режимом, и, похоже, его родимые пятна еще долго останутся на нашем мелкобуржуазном частнособственническом облике.

Чтобы трудовой коллектив так горой стоял за любимого руководителя... Такое мы видели только в фильмах «Председатель» с Михаилом Ульяновым и «Простая история» с Нонной Мордюковой.

Чтобы провинциальная девица взяла бы такой убедительный реванш над обстоятельствами и человеком, который ее унизил... Такое случилось в картине «Москва слезам не верит».

Чтобы подруги приняли столь солидарное участие в судьбе лирической героини... Такое нам памятно по фильму «Кубанские казаки».

И песни, к слову сказать, там и тут поются сходного содержания.

Там: «Каким ты был, таким остался...» Тут: «Не смотри по сторонам, оставайся такой, как есть. Оставайся сама собой».

Торможение и затягивание с развязкой, что так многих раздражает, неспроста. Это время и место для наслаждения и смакования. Причем сладострастного смакования во всех подробностях чувства незаслуженного унижения хорошего человека с последующим детальным и продолжительным воздаянием ему по уму, по сердцу, по душе.

В этом был смысл столь длительного прочтения сказки, которая обыкновенно «скоро сказывается». Чтобы продлить удовольствие, канал его решил тут же повторить. 7 июля сего года Катя расписалась, а 10-го уже была снова незамужней замарашкой, простушкой, дурнушкой, серой мышкой, глупой мымрой, гадким утенком...

...Смаковать так смаковать! Оказывается, офисная Россия еще и инфантильна до невозможности, до трогательности, до самозабвения. Так ребенок просит маму или папу рассказать ему сказку, которую он уже двадцать пять раз слышал и готов еще сто двадцать пять раз слушать.

Драмеди «Не родись красивой» со своей подспудной идеей социально-психологического реваншизма неожиданно вклинилась в споры российской общественности о процессах, идущих в стране.

О реванше заговорили не только левые и радикальные национал-патриоты, но и центристы. Олег Морозов, один из видных единороссов, выступил с программным тезисом: «Единая Россия» — партия политического реванша».

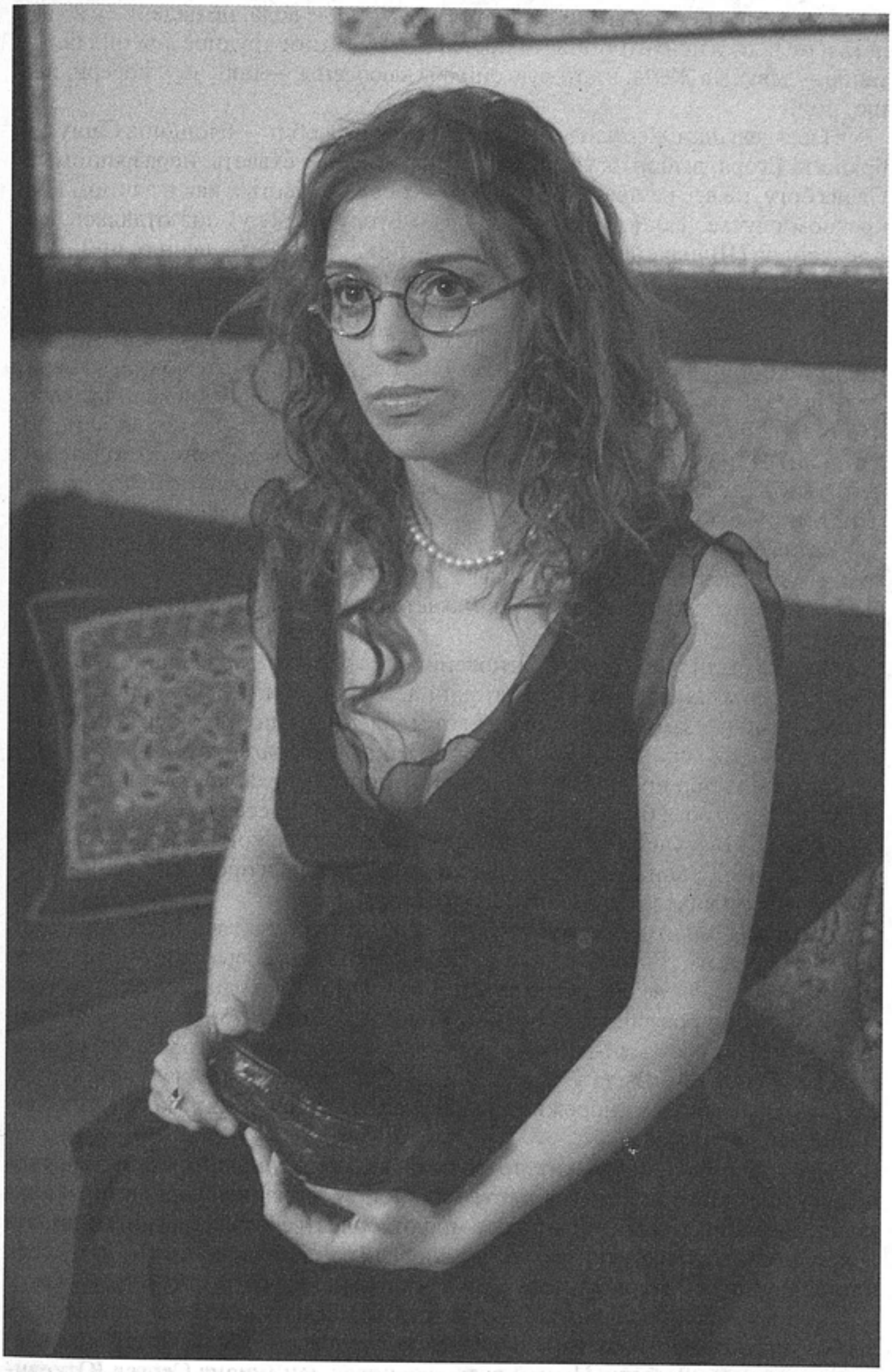
Готова ли в нее вступить Катя Пушкарева?

Поскольку, как полагают специалисты, сериал в основном ориентирован на так называемую офисную публику, которая так или иначе представляет средний класс, то мы по высоким рейтингам телепроизведения на сугубо развлекательном, в основном молодежном телеканале СТС можем косвенным образом судить и о росте этого класса, и о его комплексах, и о его чаяниях.

Еще сравнительно недавно писатель Лимонов не без раздражения сетовал: «Россия — страна квартир. Квартира — это место, где россиянин оплодотворяет икру своей самки... Российская цивилизация — квартирная, батарейная».

В скором будущем он станет гневаться на то, что Россия — страна офисная. Что офис — это то место, где россиянин заводит романы, находит счастье в личной жизни и бывает, что оплодотворяет икру своей самки.

Словно отвечая на опасения такого сорта, Первый канал выстрелил сериальным блокбастером «Офицеры». Это в известном смысле антиофисная мифология, и она по рейтингу сразу обошла Катю Пушкареву.



«Не родись красивой»

В сущности, как нетрудно заметить, оба сериала — две стороны одной медали.

Если «Не родись красивой» пронизан идеей социально-психологического реванша, то «Офицеры» овеяны страстью реванша военно-силового.

...Жили два друга в нашем спецназе, Егор Осоргин и Александр Ярцев, — пой песню, пой!

Суперагенты под именами — Ставр и Шуракен, сильные, красивые парни, орлы, — пой песню, пой!

Дружба их скреплена совместными подвигами в горячих точках (Афганистан, Африка) — пой песню, пой!

Самое трудное испытание для них не огонь, не вода, не падение с вертолета и не пытка психотропными препаратами. Самое трудное для них испытание — девушка Женя, в которую они оба влюблены, — пой, черт побери, песню, пой!

И для девушки Жени, не ведающей, кого она любит — блондина Сашу или брюнета Егора, выбор оказался непростым, можно сказать, неразрешимым. Слава богу, не всё решают люди; часто — обстоятельства, как в данном конкретном случае. Так уж получилось, что Егору (Ставру) она отдалась, а за Александра (Шуракена) замуж вышла, — пой, стало быть, песню, пой...

Если говорить о художественной стороне этой восьмисерийной повести, то «песни» она не заслужила, хотя бюджет у картины не нищий (сужу по картинке), контингент высокооплачиваемых актеров изобилует славными именами: Василий Лановой, Александр Балуев, Михаил Ефремов, Александр Дедюшко. Ставра и Шуракена играют тоже не новички — Алексей Макаров и Сергей Горобченко. Все вроде сделано правильно, а чего-то не хватает... Таланта ли? Или просто наивной веры, лирического простодушия создателей, чего в избытке бывало в советских фильмах типа «Офицеры» и «Семнадцать мгновений весны»?

Когда лирика по тем или иным причинам уходит из картины или не приходит в нее, расчет оказывается голым. И потому неприглядным. Сколь бы ни был он правильным, впечатление снижается и эффект воздействия на публику не тот.

Чем бы были «Семнадцать мгновений» без музыки Таривердиева? Собранием смешных анекдотов про Штирлица, Мюллера и Шелленберга. А с музыкальными паузами и лирическими отступлениями поэта Роберта Рождественского — это героико-романтический миф о суперагенте КГБ.

Он до сих пор прельщает. Но для подобного успеха надобна была та искренность, которая была свойственна в избытке режиссеру картины Татьяне Лиозновой. Она, как сама вспоминает, прослезилась, когда прочла в чьих-то мемуарах, что Сталин, занятый решением глобальных проблем, заинтересовался судьбой какого-то отдельного нелегала.

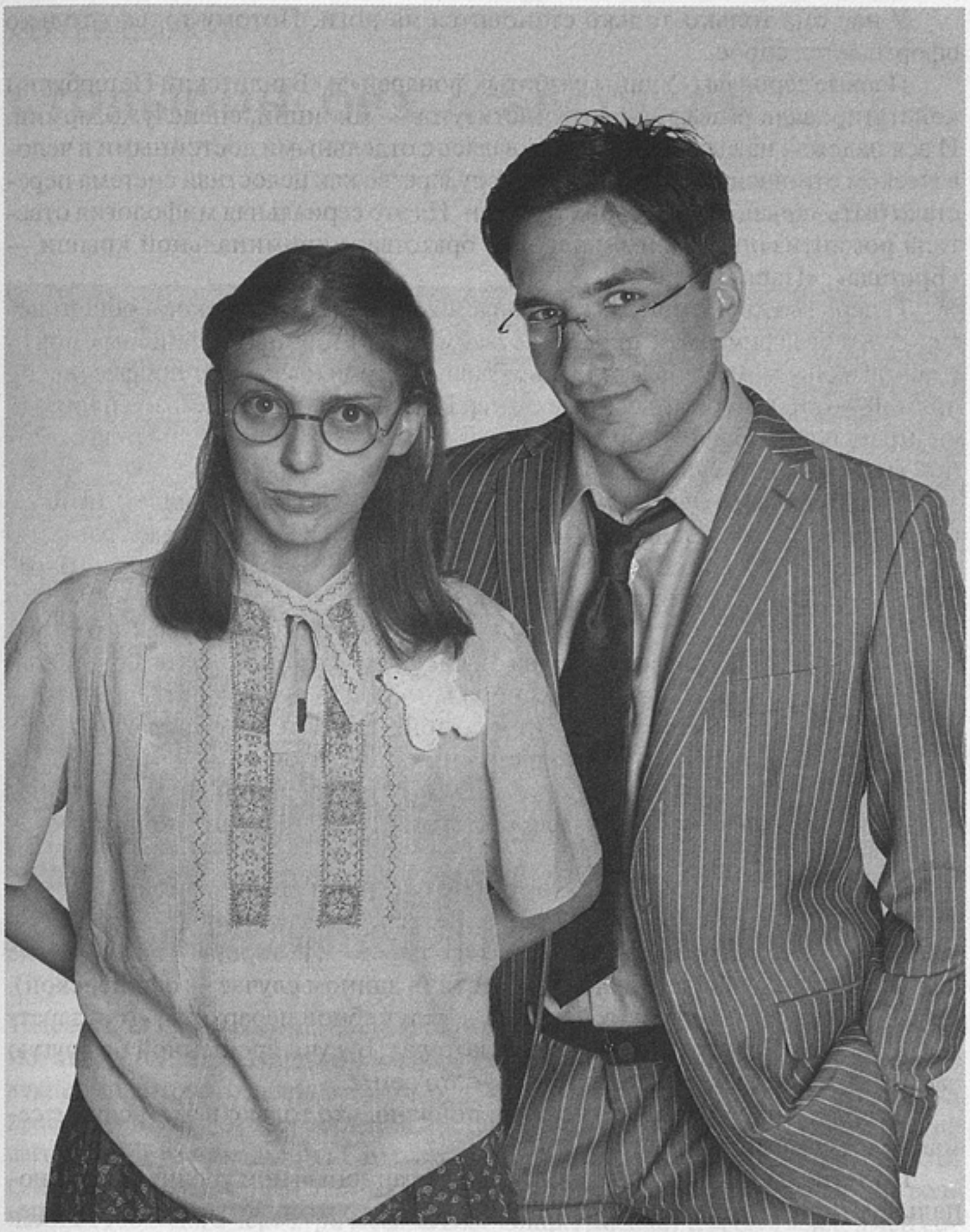
Да и сам Сталин, главный мифотворец страны Советов, ничто так не ценил в человеке и в том, что он делает, как наивную веру. Вера не наивная, а осознанная вызывала у вождя подозрение. Он очень любил ранние картины Григория Александрова «Веселые ребята» и «Волга-Волга». Тогда как «Светлый путь» — такой советский-рассоветский фильм — вызвал у него кривую усмешку. Его «рецензия» была убийственной. «Вы очень хотите нам понравиться», — сказал вождь кинорежиссеру. Звучало как упрек. Как укор. Как подозрение в нелояльности.

Действительно, в этой жизнерадостной комедии слишком выпирал верноподданнический расчет, а на месте наивной веры царила вера истовая, экзальтированная. Сталин знал толк в мифотворчестве и знал цену ненарочной искренности. Другое дело, что ресурс энергии самообольщения быстро иссяк и тогда пришлось довольствоваться суррогатной, искусственной наивностью.

Оттепель и разоблачение культа личности несколько восполнили арсеналы безотчетной веры в коммунистическое будущее, в идеалы Октября, в святость товарища Ленина. На ней возросла новая лениниана Сергея Юткевича и Михаила Шатрова, на ней, как на дрожжах, поднялись фильмы Райзмана и Габриловича «Коммунист» и «Твой современник».

Мифология — такая штука, что по душе ли она нам или нет, но она предмет первой необходимости в обществе. Она образует что-то вроде озоновой оболочки. В странах развитой демократии такой оболочкой служит исправно функционирующая и беспрерывно самовоспроизводящаяся массовая культура — шоу-бизнес, блокбастеры, бульварное чтиво. При тоталитарных режимах это забота государства. Оно планирует мифы, заказывает их и оплачивает из казны.

В 90-е годы у нас образовалась озоновая дыра — советские мифы больше не укрывали массового человека от космоса и хаоса действительности. Ока-



«Не родись красивой»

залось, что мифология и история — не взаимозаменяемые вещи. Человек остро нуждается и в том и в другом. И в «чаре», и в «опыте», как выражалась Марина Цветаева.

В какой-то момент резко подскочил массовый спрос на историю: рвали друг у друга издания с очерками, исследованиями, расследованиями, мемуарами. Толстые журналы разлетались фантастическими тиражами. Все хотели знать, как там было на самом деле в годы гражданской и Великой Отечественной войн, каков был на самом деле легендарный Жуков, какова судьба Тухачевского.

А затем все вернулось на круги своя. Массе снова захотелось сказаний, преданий, побасенок, легенд и мифов. Дело-то в том, что история работает с фактами, с реальными условиями и обстоятельствами. А мифология ориентирована на подсознательные ожидания, чаяния, надежды, на массовые представления о добре и зле, о благородстве и коварстве, о героях и антигероях.

Современное мифотворчество, если оно не является целенаправленной, последовательной заботой государства, его идеологических институтов, может опереться только на развитую инфраструктуру рынка. В данном случае — кинорынка, медиарынка.

У нас она только-только становится на ноги. Потому только-только оформляется спрос.

Первые сериалы («Улицы разбитых фонарей» и «Бандитский Петербург») констатировали развал силовых институтов — милиции, спецслужб, армии. И вся надежда на выживание связывалась с отдельными достойными в человеческом отношении службистами. Государство как целостная система перестало быть «крышей» для своих граждан. На это сериальная мифология ответила романтизацией криминального братства и криминальной крыши — «Бригада», «Парни из стали».

Теперь все явственнее артикулируется потребность в некоем общем историко-географическом пространстве. С этой стороны «Офицеры» почти в полном объеме ее удовлетворяют. Главные герои наследуют профессию по прямой — они кадровые военные. Актер Василий Лановой здесь неспроста — он играет роль офицера, побывавшего на фронтах гражданской и Отечественной войн. Один из суперагентов Егор — его сын.

Создатели верно угадали, что нынешний зритель хотел бы видеть не только героев прошлых дней, но и нынешних, и не только в пределах страны, но и за ее пределами. Сюжет так организован, что возможности Ставра и Шуракена никакими рамками в этом отношении не стеснены.

Самая, пожалуй, актуальная нужда — в идеологической печке, от которой можно танцевать и совершать подвиги. Она не может быть сугубо советской. Или великорусской. Или конфессиональной. Или всего лишь национально-патриотической. Или сугубо буржуазной. Или только демократической.

Надо заметить, что мысль современных политологов уже несколько лет безуспешно бьется над этим вопросом. А тут еще господин Проханов упорно впаривает общественности идею «пятой империи». Вариант «политического реванша»?

Этот вопрос не смогли обойти создатели сериала. Но все, что они придумали, — предельно деидеологизировали идеологию своего создания.

Здесь они пошли путем первых «Офицеров». Их герои — патриоты не идеологии (какой бы то ни было), а чести (в данном случае — офицерской). Она для них превыше прочих понятий — «служебной иерархии», «государства», «страны». Есть только одна вещь, которая, будучи брошенной на другую чашу весов, могла бы их поколебать, — это семья.

В сериале перевешивает честь, но понятно, что только в этом случае семья будет счастливой.

Понятно-то оно, понятно, но только на рациональном уровне. В эмоциональном остатке оседает и культивируется все то же чувство тотального реванша.

В принципе это не самое благородное чувство. На нем храм не стоит. Если только «пятая империя»...

СЕРГЕЙ ЦЫРКУН

Столыпин без «галстука»

«Столыпин... Невыученные уроки», режиссер Юрий Кузин

Телесериал «Столыпин... Невыученные уроки» (режиссер Юрий Кузин по мотивам повести Эдуарда Володарского) посвящен трагической судьбе человека, имя которого дало название целой эпохе, обогатившего языковой фонд красноречивыми фразеологизмами «столыпинские галстуки» и «столыпинские вагоны». Петр Аркадьевич Столыпин — бывший саратовский и гродненский губернатор, призванный в министры внутренних дел в разгар крестьянских волнений 1906 года, а через три месяца возглавивший кабинет, был заклеймен советской историографией как ярый реакционер и опора царизма, восстановивший в России практику повешения через военно-полевые суды, как организатор экзекуций над восставшими крестьянами и еврейских погромов, кандидат в диктаторы. Естественно, что в новом историческом контексте, особенно когда в общественных настроениях начинает преобладать тяга к стабильности и порядку, этот государственный муж предстает совсем в ином свете. Столыпин вполне логично может выступить символом «антиглобалиста»-государственника, положившего жизнь на борьбу против «великих потрясений» за «великую Россию», а фильм о нем — соответственно — стать агиографическим, житийным повествованием о беззаветном служителе отечества, погибшем от рук его (отечества) врагов. (Он был застрелен осенью 1911 года эсером Богровым, числившимся в то же время и агентом охранного отделения.)

По словам режиссера, повесть Э. Володарского «Невыученные уроки» плохо переводилась в видеоряд, строилась на цитатах и персонажи ее выглядели

«Столыпин... Невыученные уроки». Автор сценария Эдуард Володарский. Режиссер Юрий Кузин. Оператор Мария Соловьева. Художник Александр Загоскин. Композитор Андрей Петров. В ролях: Олег Клишин, Михаил Елисеев, Владимир Смирнов, Алексей Девотченко, Александр Строев и другие. Кинокомпания «ДомФильм» при участии ООО «Студия «КИНОПИТЕР». Россия. 2006

«Столыпин... Невыученные уроки»

ходульно. Поэтому он вдвое сократил ее, «сделав драматургию более выпуклой», сочинил монологи террористам и речи Столыпину. В результате «схема образа» в трактовке Кузина была такова: он — «человек Возрождения, он реформатор, как Лютер, как Петр I. Поэтому он разный: с врагами — суров, с друзьями мягок, с женой и детьми добр и шаловлив».

Юрий Кузин составил актерский ансамбль в основном из новых, не примелькавшихся лиц, не обросших коконом ассоциаций, что, безусловно, вполне оправданно. Но это только усугубляет тот факт, что зрители — благодаря их исполнению, — кто впервые, а кто заново, знакомятся с историческими персонажами. Для многих последние именно такими и закрепятся в сознании, так что вся съемочная группа приняла на себя серьезную ответственность.

Столыпин (Олег Клишин, артист Саратовского драматического театра) предстает в сериале прежде всего не столько как «опора царизма», а напротив, как постоянный и неуступчивый оппонент политике близорукого царя (Михаил Елисеев), который не в силах разобраться, где его друзья, а где враги. Истина глаголет устами старого (матушки императрицы) да малого (царевича-наследника). Мария Федоровна считает Столыпина самым мудрым и самым преданным государю человеком, упрекая сына в том, что он слушает «свою женушку и то, что нашептывает ей старец» (то есть Распутин), и нарывается на отповедь Николая (которую трудно представить себе в реальности): «Ваше Величество, Вы переходите всякие границы!» И царевич Алексей умоляет Александру Федоровну: «Мама, не обижай Петра Аркадьевича, он хороший!» Но императора деятельная активность Столыпина на ниве реформ страшит, за что он и поплатился; в фигуре Николая II читается обреченная жертвенность. Глядя кадры кинохроники войны, которые постепенно сменяются хроникой уже советских времен — с рушащимися церквями и прочими апокалиптическими картинами «после жизни» (и это очень сильный режиссерский ход Кузина), — последний русский царь безвольно смотрит в глаза своей судьбе, не в силах ей противостоять.

А Столыпин, как рыцарь без страха и упрека, режет Его Величеству правду-матку (даже, бывает, вопреки дворцовому этикету, стоя к нему спиной), хотя тот и остается глух к голосу разума. Однако в реальности у государя были основания не доверять Столыпину. Ведь Столыпин, убедил его в том, что умиротворит страну в период бунтов, но, повесив (на «галстуках») несколько тысяч человек, желаемого результата не добился. Напротив, в результате «столыпинской реакции» эсеры-бомбисты получили широкую общественную

поддержку, благодаря чему у них появились и деньги, и влиятельные покровители. И не дворцово-думские интриги (как в сериале) препятствовали реформаторству Столыпина, но самая широкая крестьянская масса — не богатая ее часть. Это сериальный Столыпин и пытается внушить Николаю после посещения его депутацией крестьян. (Ходоки-крестьяне, седобородые иконописные старцы — символ старой России, которую мечтает обновить Столыпин, умоляют «надежу-государя»: «Замолви за нас словечко, не надо нам рыформ!» Царь в ответ морщит лоб и глядит прямо перед собой, как святой на иконе, — укором Столыпину.)

Судя по сериалу, вся вина за катастрофу, постигшую Россию, лежит на революционерах-заговорщиках да масонах. Но реальный Столыпин не мог не понимать, что бомбисты — всего лишь пена, а корни крамолы — глубоко в «земле». Крестьянам не хватало земли, и многие члены Государственной думы это понимали, некоторые даже готовы были отдать им часть своих владений, чтобы спокойно сидеть на оставшихся. (Кстати, и лавры единоличного реформатора в этой области Столыпин получил незаслуженно — реформу начал разрабатывать заместитель Столыпина (товарищ министра) Гурко еще при Витте, а последний в сериале выставлен ярым противником Петра Аркадьевича «из зависти»). Столыпин пытался обойти проблему малоземелья, разогнав Думу, изменив избирательный закон, то есть совершив, по сути дела, государственный переворот и взяв на себя всю полноту властной ответственности. Чем вполне справедливо заслужил от думцев ярлык «бонапартиста». В сериале все они как один — враги не только Столыпина, но и (в его лице?) России. Судьба страны не волнует как консерваторов, так и либералов, представленных карикатурными персонажами, под тревожный барабанный бой проваливающими столыпинские реформаторские законопроекты, жонглируя, как консерватор Пуришкевич, громкими фразами, подозрительно напоминающими браваду более близких нам по времени либералов: «Палками нас не запугать и за границу всех не отправить!» Кстати, и «заграница» в лице финской полиции оказывает содействие «государственным преступникам» (получая красноречивую отповедь-проговорку от русского жандарма: «У кого сила, у того и право»).

Итак, круг врагов все теснее смыкается вокруг честного провидца, в одиночку пытающегося уберечь Россию от гибельного пути, зачастую предстающего на экране в белом мундире, заставляя вспомнить старый цирковой анекдот. А между тем гибель и самого Столыпина от руки террориста в Киевском оперном театре была вполне закономерной. Идея начальника московской тайной полиции Зубатова внедрять в революционные кружки и организации агентов-провокаторов, подобно змее, множеством колец обвила весьма значительную часть русского общества. Добровольно или по принуждению тысячи людей попадали в бесстрастные объятия полицейского сыска в качестве агентов. Для контроля над ними требовались еще и еще агенты. При внедрении в подпольную организацию они должны были добиваться там необходимого авторитета, для чего требовалось вести какую-то антиправительственную деятельность. Так агент превращался в провокатора... При чем здесь Петр Аркадьевич Столыпин? Если судить по сериалу, совсем ни при чем. То есть, конечно, какой фильм о Столыпине без революционеров-террористов и агентов-провокаторов! И все это есть: и зловещие жандармские полковники мудрят, плетут интриги, и горячие революционеры собираются, гремят взрывы и выстрелы, кричит во сне страшащийся разоблачения Евно Азеф (Александр Строев). Все есть. Но Петр Аркадьевич будто всего этого не знает и знать не хочет, беспечно отмахивается от предупреждений о том, что за ним идет охота, хотя покушений на него было около двух десятков. А между тем не кто иной, как он, еще в бытность министром внутренних дел, покровительствовал тому же Азефу и дважды держал ответ в Государственной думе по запросам депутатов относительно практики полицейской агентурной провокации. И принял он смерть от коня своего...

И не он один. Почти все, кто пристрастился к этому «лекарству» против смуты, в той или иной степени от него же и пострадали. Плеве был убит при

участии собственного агента. От рук террористов погибли Судейкин и Сипягин, Курицын и Татаров, Гапон и еще многие, многие. А Зубатов — «крестный отец» этого метода борьбы с революционной крамолой, оставшись у разбитого корыта, застрелился.

К началу первой мировой войны численность внедренных и перевербованных агентов достигла чудовищной цифры в сорок тысяч человек. Теракты, экспроприации, кошмарные партийные суды... А в сериале — террор «в стиле танго», в дивном антураже модерна или же в декорациях фильмов ужасов с нависающими с потолка веревочными петлями и орудиями пыток, которыми жандармы стращают революционеров. Сериал разворачивается, как бесконечный карнавал с переодеванием боевиков в полицейских агентов и обратно. Кого-то после голодухи соблазняет запах розовой ветчины во время допроса, кому-то надо получить пропуск в театр, где будет присутствовать Столыпин, чтобы совершить убийство, и всякий раз заговорщики с постоянно акцентируемыми еврейскими фамилиями предстают в каком-то бесовском обличье циничных, беспринципных выродков, которых, конечно, волнуют не судьбы России, а собственные — у кого мелкие, у кого крупные — амбиции. Мучеников и героев «идеи» тут нет (хотя, ради исторической правды их и стоило бы показать). Пожалуй, лишь один Борис Савинков (Алексей Девотченко) мучится сомнениями, но и он — прежде всего артистическая натура, игрок, индивидуалист, которому по большому счету только он сам интересен и важен. Забавно, что и он, и прочие революционеры не слишком озабочены конспирацией: их тайные вечери происходят все больше в шумных кабаках и ресторациях, где они при всем честном народе, не понижая голоса, обсуждают планы своей террористической деятельности — хоть голыми руками их бери. Впрочем, в сериале все происходит абсолютно гласно: и государь беседует с председателем правительства, не отослав лакеев, даже будто стараясь подойти к ним поближе. И сам Петр Аркадьевич свой конфиденциальный разговор с Гучковым ведет в присутствии не отходящего от них слуги.

И еще о гласности. Житие Столыпина обставлено, как полагается, «клеймами» — зарисовками конкретных событий, которые комментируются заголовками газет. При этом оказывается, что самой популярной была «Правда». На самом деле никакой «Правды» тогда еще не было: она была основана 22 апреля (5 мая) 1912 года, на другой год после гибели Столыпина, так что видеть ее в продаже под своими окнами, как это показано в сериале, Петр Аркадьевич никак не мог.

«Столыпин... Невыученные уроки»

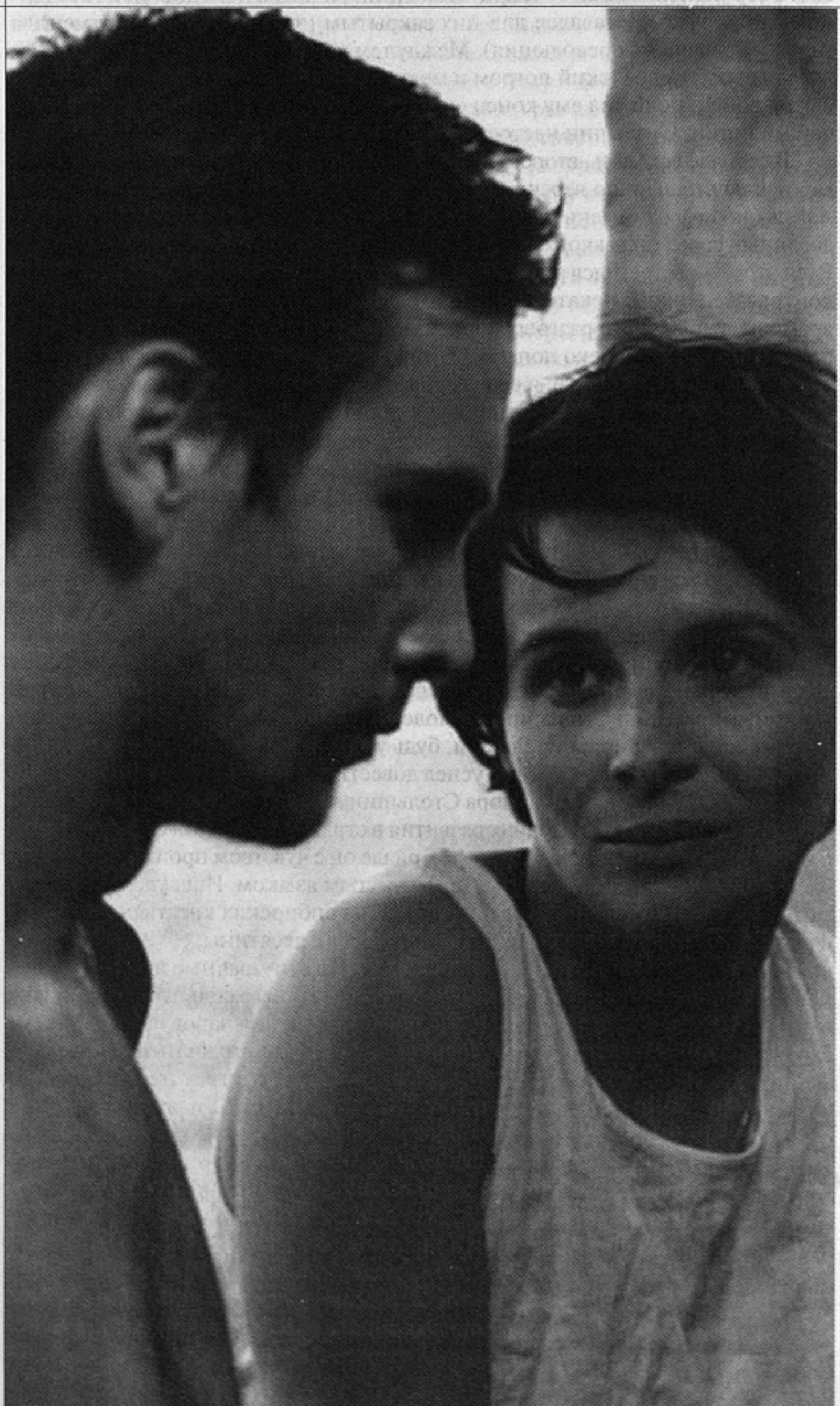
И вот что еще следует сказать насчет правды (без кавычек). Настойчивость героев сериала в утверждении, что «Столыпин уравнял евреев в правах с русскими» (за что они отплатили ему черной неблагодарностью), думаю, озадачила бы реального, исторического Столыпина. Дело в том, что евреи-выкресты и до Столыпина пользовались практически всеми гражданскими правами (только в черносотенный Союз русского народа их, согласно уставу, не принимали, да вряд ли они туда и стремились; кстати, убийца Столыпина Мордехай Богров, сын киевского присяжного поверенного, учился в Киевском университете, а затем продолжил образование в Германии). Что же до лиц иудейского вероисповедания, то и при Столыпине, и после него доступ к государственной службе оставался для них закрытым (эти ограничения отменила только Февральская революция). Между тем когда 15 октября 1905 года в Ревеле вспыхнул еврейский погром и местный губернатор, не дожидаясь прибытия войск, положил ему конец силами созданной им для этой цели рабочей милиции, Столыпин настоял на его отставке.

В сериале вскользь, второстепенным эпизодиком, как-то невнятно (видимо, исключительно по версии Савинкова) рассказано о разоблачении Азефа. А ведь оно не в один день свершилось. И сдал-то его не кто иной, как раздосадованный своей отставкой бывший директор Департамента полиции Лопухин. Ради этого он встретился за границей с Бурцевым — главным революционным контрразведчиком, искателем и гонителем предателей в своих рядах — и во время шестичасового разговора в поезде Кёльн—Берлин рассказал ему всю правду об Азефе. Однако попытки Бурцева разоблачить Азефа долго оставались безуспешными. Азеф и его сторонники в ЦК партии эсеров, в которой он состоял с самого ее основания, обвинили самого Бурцева в провокации и сотрудничестве с охранкой, по заданию которой он клевещет на честных революционеров. Взаимные обвинения, партийные суды и расследования — все это тянулось долго и продолжалось после смерти Столыпина.

Однако больше достойно сожаления, что, к примеру, такая трагедия, как взрыв на Аптекарском острове на петербургской даче Столыпина 12 августа 1906 года, унесший жизни тридцати двух человек, показана в сериале как небольшой сюжет хроники происшествий. Произошел взрыв, число пострадавших уточняется, ведется следствие; к другим новостям... Главное, что сам Столыпин не пострадал. Судьба народа и вообще большей частью остается за кадром, хотя когда она на экран попадает, это точно бьет в цель, указывая на истинную трагедию Столыпина — модернизатора, который не успел реализовать свои планы подъема России, будь у нее в запасе двадцать лет мирной жизни. (Но кто и когда в России успел довести до конца свои реформы?) Конечно, из сегодняшнего дня опора Столыпина на крестьянство как основной производящий класс в условиях развития в стране энергичного молодого капитализма не кажется бесспорной (в сериале он с чувством произносит: «Удел Запада — бессмысленно носиться с высунутым языком. Наш удел — пребывать в покое»). Все равно тяжело смотреть на сибирских крестьян, сеятелей и хранителей, собиравших десятки пудов хлеба с десятины, если знаешь, что их ждет страшная трагедия раскулачивания. Но эти мрачные штрихи зачеркивает великолепие самого Столыпина, воплощающего сильную «вертикальную» власть. Достаточно вспомнить эпизод его явления народу в качестве губернатора, приехавшего, разумеется, не «галстуками» стращать целые уезды, а лишь выявить поджигателей помещичьих домов, подстрекателей к бунтам и провозгласить: «Бог, царь и губернатор — вот вам власть, и другой не надо!»

Однако же ни тот, ни другой, ни третий Россию в XX веке не спасли. И, возможно, прав был Эдуард Володарский со своими не угодившими режиссеру-постановщику цитатами: уроки лучше всего учить по первоисточникам. Ну а сериал, конечно, должен жить своей жизнью, ни в коем случае не провоцируя бездумное усвоение всего показанного как истины в последней инстанции и на все времена.

ОПЫТ



«Алис и Мартин», режиссер Андре Тешине

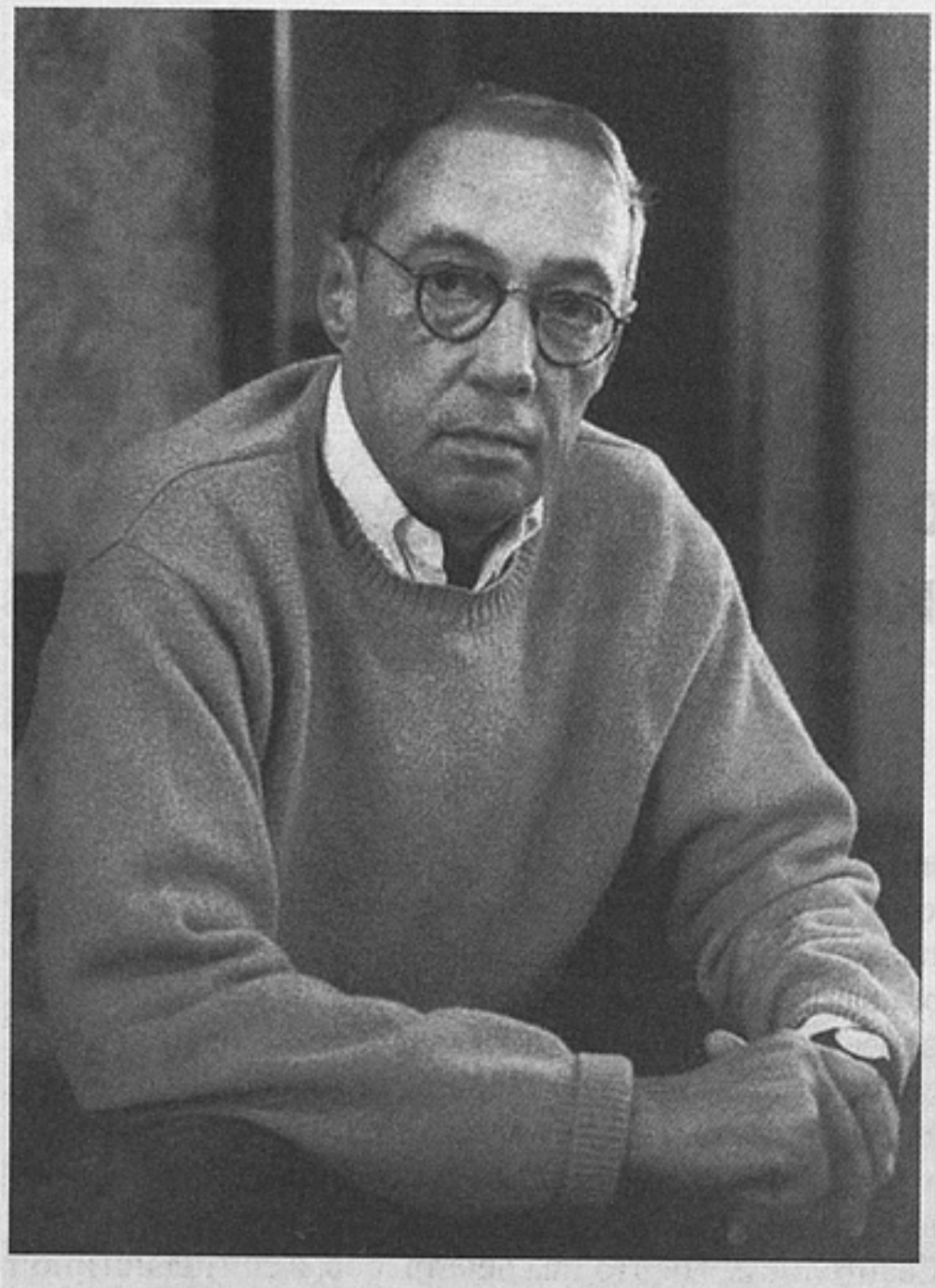
АНДРЕ ТЕШИНЕ:

«Я снимаю каждую сцену, как короткометражку»

Когда я стал ходить в кино, я был не способен отличать хорошие фильмы от плохих. Я был в таком безусловном восторге от увиденного, что не мог судить объективно. Все те картины, что я смотрел тогда, я бы сам мечтал поставить. Именно из этого восторга выросло постепенно то, что называется желанием снимать кино. Лишь позднее я начал оценивать фильмы с точки зрения их эстетики. Вспоминаю первый, который меня разочаровал. Это был фильм Андре Кайатта «Правосудие свершилось». Не могу вспомнить, что мне так не понравилось, но с этой минуты я понял, что кино тоже способно вызвать разочарование. Я жил тогда в провинции и читал журнал «Кайе дю синема», который был для меня Евангелием. То, что там печаталось, я считал истиной в последней инстанции, и это сыграло большую роль в моих первых шагах на режиссерском поприще. Потом я приехал учиться в Париж, и у меня стали возникать странные споры с другими киноманами. В те времена такие дискуссии велись постоянно — сегодня этой традиции, похоже, больше не существует. Это были настоящие идеологические битвы о роли и назначении киноискусства. Мое кредо было и осталось: кино является средством «заглянуть за закрытую дверь». Позднее я примкнул к группе актеров, среди которых были Бюль Ожье, Пьер Климент, Жан-Пьер Кальфон... Они меня завораживали. Личность актеров весьма интриговала меня, и общение с ними определило более физическое, чувственное, даже плотское отношение в моем подходе к кино. Оно позволило мне развиваться и освободиться от чисто теоретических абстракций, которые до тех пор мешали моему непосредственному восприятию экранного зрелища.

Снимать так же трудно, как писать

Больше всего мне нравится в кино коллективизм творчества. И даже его несколько «армейский» характер. Что бы то ни было, но, снимая фильм, следует — как на войне — всегда двигаться вперед: выбора нет. Способность свободно оценивать сделанное тут возникает куда реже, чем когда пишешь, ибо процесс съемок фильма быстро превращается в спринтерскую гонку, в борьбу со временем. Огромные средства, которые отпущены на производство, давят на меня, становятся своего рода мотором. Оказавшись наедине с чистым листом бумаги, я ощущаю себя потерянным. Писание — это труд в одиночку, предполагающий мужество и дисциплину, которыми я не обладаю. Хотя у меня всегда полно идей относительно интриги и характеров героев, я не способен один написать сценарий. Мне нужен соавтор, который бы вносил критическую струю и высказывал мнение, противоположное моему. Мне нужны споры — как в юности, мне нужен взгляд со стороны. Хотя я довольно жестко отношусь к своей работе, я предпочитаю сотрудничать с человеком,



Андре Тешине

который всегда «против», чем с тем, кто мне подпевает. Несогласие меня стимулирует и не позволяет повторять ошибки первого фильма, сценарий которого я написал один и который был удивительно примитивен.

У каждой сцены — свой смысл

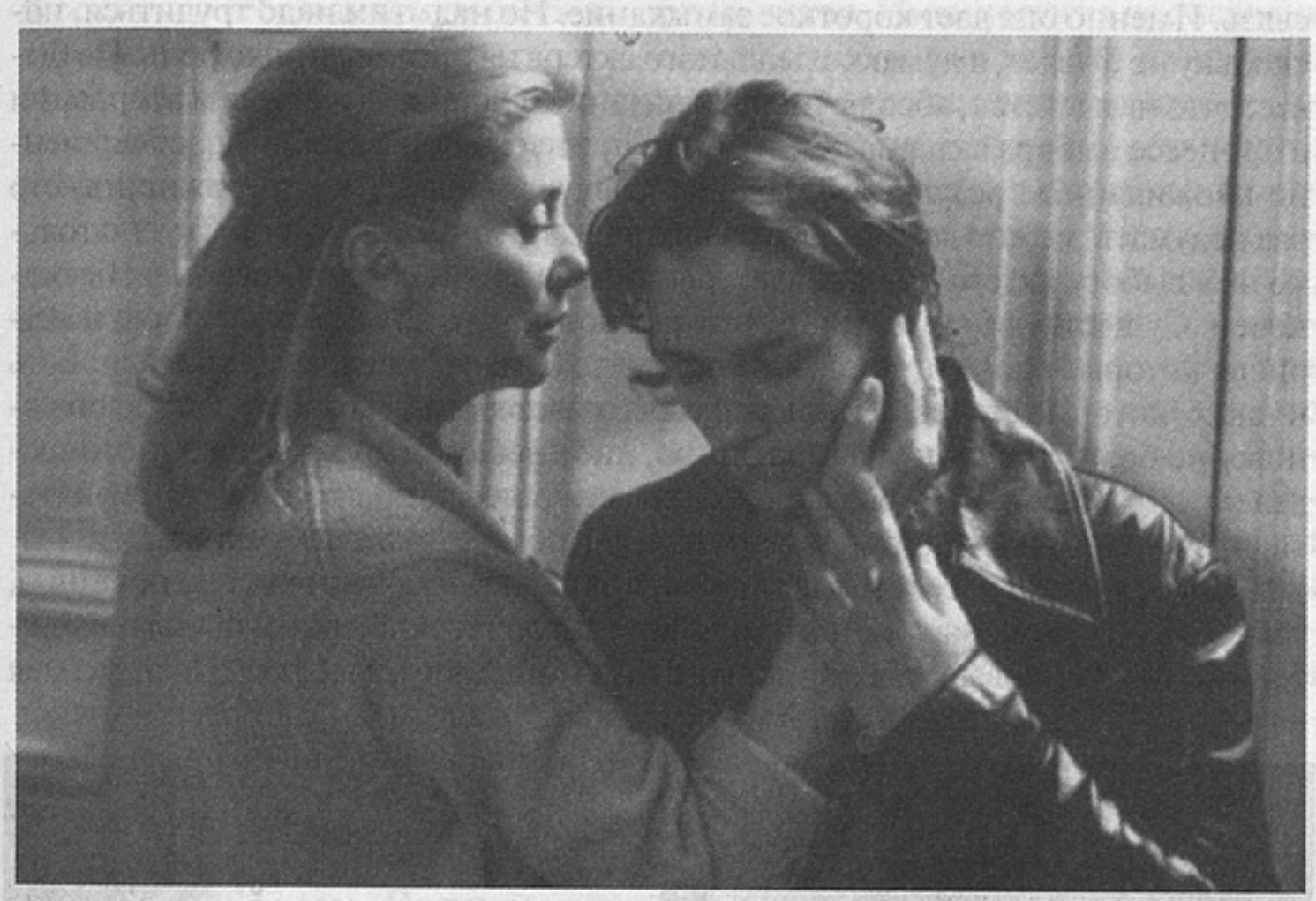
Я подхожу к фильму, как к путешествию, и использую все происшествия, случившиеся в пути, чтобы придать жизненность картине. Для этого нужно быть открытым по отношению к жизни, открытым времени. Снимая ту или другую сцену, я не думаю о той, которая ей предшествовала или которая за ней последует. Я снимаю каждую сцену, как совершенно независимую и автономную короткометражку: делаю все так, чтобы она представляла самостоятельную ценность, независимо от сценарного замысла и драматургии в целом. Это хорошо видно в моей картине «Далеко», и даже в «Затерянных», которые выстроены предельно просто, я стремился придать свежесть всем сценам, чтобы каждая несла на себе максимум нового.

Начиная съемки, я совершенно не способен заглянуть вперед, понять, на что будет похожа готовая картина — да и не пытаюсь: для меня бы это означало, что она станет точной иллюстрацией сценария, а я совсем иначе смотрю на кино. Всякий раз, снимая, я пытаюсь поставить под сомнение то, что было уже сделано. Многое я уточняю в последний момент и не боюсь проявить неуважение к своему сценарию. Мне даже кажется, что моя работа режиссера имеет смысл лишь в той мере, в какой третирует сценарий, дабы вытянуть из него живую материю. Это не значит, что не существует сценарных проблем. Они существуют, но как второстепенные.

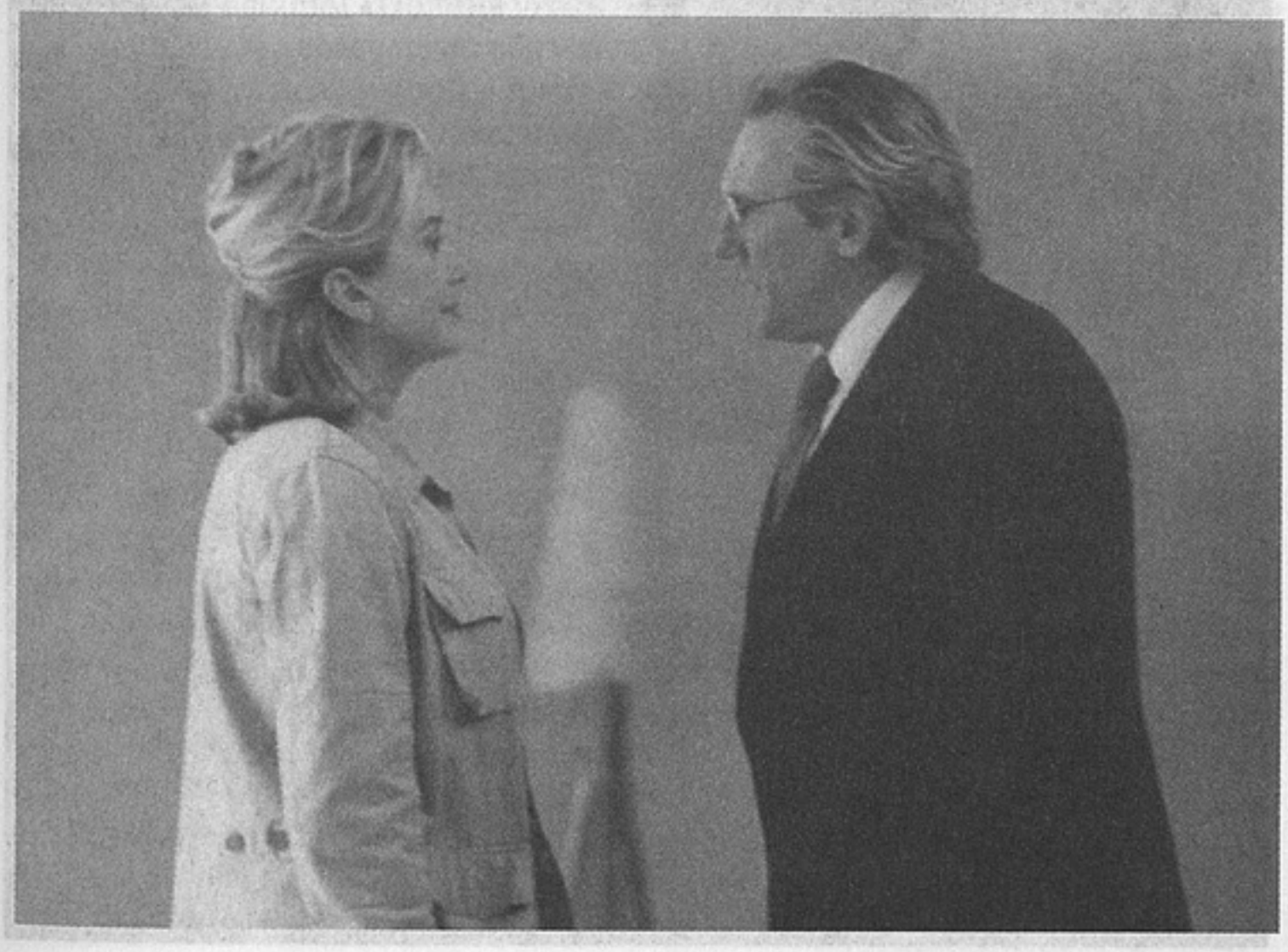
План-сцена как инструмент

Приступая к работе над фильмом, режиссер берет на себя ответственность за его сюжет. За историю. Я не верю в спонтанность, в полную импровизационность — есть традиции, правила и законы кино, и надо уметь ими пользоваться. И отвечать за все. Когда находишься внутри съемочного процесса, все становится очень конкретным. Даже на теоретические вопросы следует отвечать очень конкретно. Для меня зависит все от энергетики. Как я смогу направить в нужное русло энергию людей на съемочной площадке? Как сделать так, чтобы было поменьше потерь? И еще: как сделать, чтобы эта энергия была зафиксирована и увидена камерой? Мне кажется, что тут-то как раз и зарыта собака.

На съемочной площадке я начинаю с того, что работаю с актерами. Без этого я не могу определить кадр, вставить в него персонажей. Я не даю артистам полную свободу, а следую точно выверенной мизансцене, вплоть до жестов и взглядов. И только потом, когда все отрегулировано, я решаю, куда поместить камеру, чтобы зафиксировать энергию сцены, чтобы сделать зримыми те отношения, которые возникают между исполнителями. Я не снимаю много дублей, ибо с того момента, как мы добились от актеров того, что должна поймать камера, я не могу требовать от них вновь и вновь играть одну и ту же сцену и пробовать разные ракурсы и состояния. Поэтому я снимаю сцены одним планом. Это не продиктовано какими-то эстетическими соображениями. Наоборот, я считаю, что они часто выглядят излишне тщательными, риторическими. Прибегаю я к этому средству исключительно от неспособности найти тот момент, когда актера можно остановить. Я просто не знаю, где сказать «стоп», когда актеры играют длинную, полную эмоций сцену. Тогда я снимаю все одним планом. Но чем длиннее сцена, тем труднее актеру дове-



«Воры»



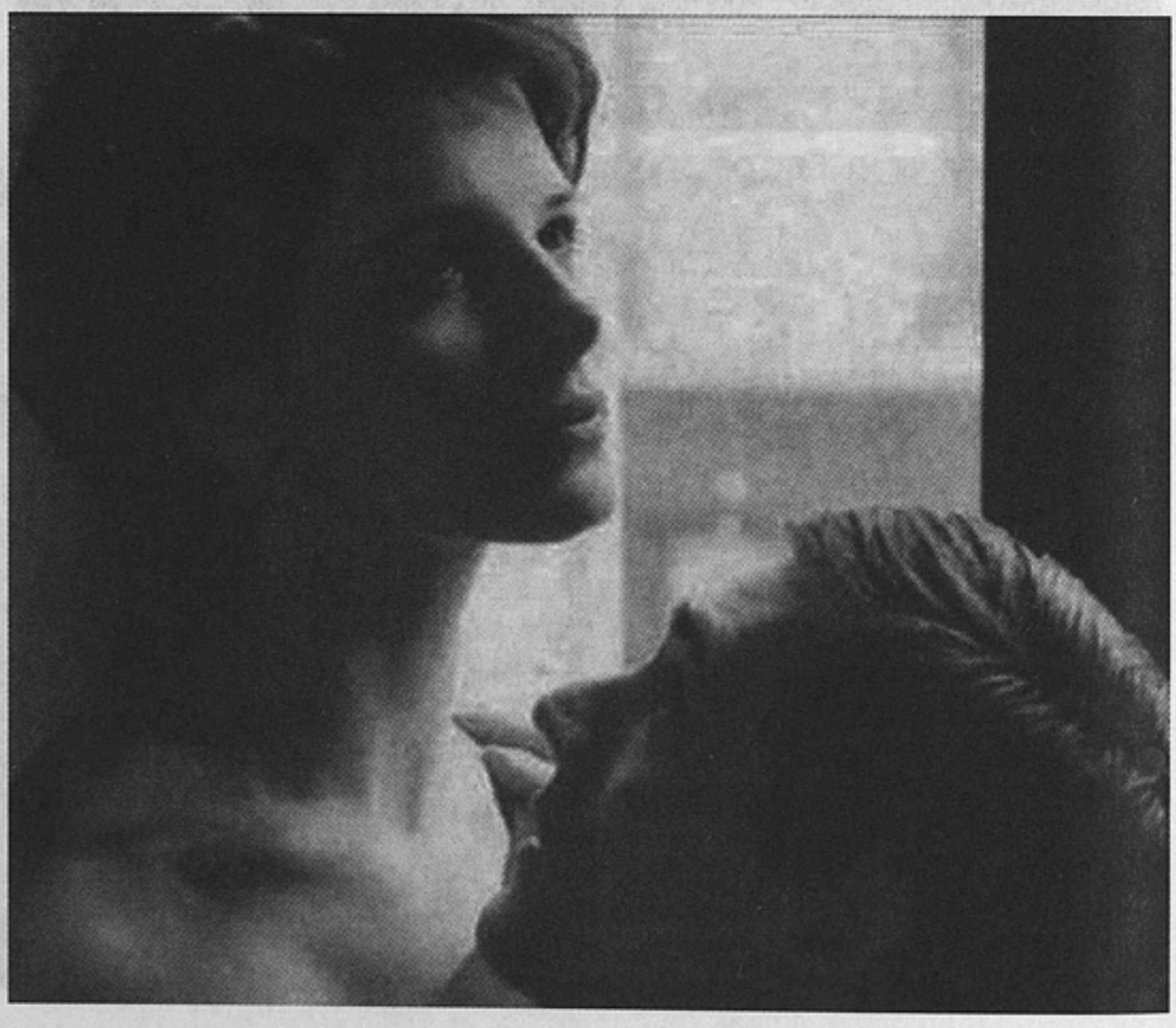
«Повернуть время вспять»

сти ее должным образом до конца. А так как это занимает много времени, то нет возможности начинать все сызнова. Проблема в том, чтобы план-сцена не превратился в метод, систему. Чтобы освободиться, я начинаю снимать двумя камерами. У меня получаются два плана-сцены, и это позволяет потом с большей легкостью монтировать. Таким образом, я становлюсь в меньшей степени жертвой исключительно одного угла зрения. Но я не умею манипулировать актерами в разных направлениях, использовать человеческую материю лишь для того, чтобы нагромождать планы. Мне кажется, что при таком подходе артисты превращаются в марионеток, а мне это не нравится. Отношения между актерами построены на мельчайших, неуловимых вещах. Именно их-то мне и хочется зафиксировать. Таким образом, план-сцена представляется инструментом, а не декоративным принципом.

Встреча актера с ролью

Отбирая актеров, я добиваюсь, чтобы между исполнителем и ролью возникла связь. Именно она дает короткое замыкание. Но над этим надо трудиться, поскольку не бывает, я думаю, идеального актера на определенную роль. Не бывает, что называется, абсолютного попадания. Однако случаются и аберрации в процессе выбора актеров, и они могут принести поразительные, совершенно неожиданные результаты. Правда, следует проявлять осторожность, сто раз подумать: можно допустить в работе над картиной любую ошибку, но только не в выборе актера на роль. Актерский талант имеет границы, он не бесконечен. Существуют актеры, которые делают одно и то же. Есть актеры и актрисы, которые своей игрой всегда стремятся вызвать жалость у зрителя. Есть и такие, которые стали пленниками своего мастерства. Поэтому я имею обыкновение брать либо опытных артистов, либо дебютантов, обладающих определенной свежестью. Что касается игры актеров как таковой, могу признаться, что у меня ушло много времени на то, чтобы разгадать ее секреты.

Когда я начал работать с актерами, я занимал оборонительную позицию, так как не все понимал и с чем-то не мог справиться. Первый фильм, на котором я почувствовал себя нормально, был «Отель двух Америк». До этого моя



«Свидание»

оборонительная система заключалась в том, чтобы блокировать актеров, мешать им переигрывать, но бороться с тем, что называют «органичностью», «естественностью»: в то время я вообще всячески боролся с естественностью во французском кино. Я придумал собственный подход к игре актера, свою систему для того, чтобы ими управлять. Но я думаю, что в результате почти превратил их в предметы, так что в моих ранних фильмах — до «Отеля двух Америк» — игра актеров меня не устраивает. Но на «Отеле» что-то случилось, вероятно, это связано с моей встречей с Катрин Денёв и тем контактом, который возник между нами. С тех пор я больше не стремлюсь победить, побороть актеров. Конечно, я определяю им их место на площадке, но оставляю им свободу. Я даю исполнителям время, чтобы они почувствовали себя удобно и сами обрели пределы нужной им свободы. Только тогда и может вспыхнуть искра, которую мы все ждем, стоя у камеры.

Монтаж как возрождение сценария

Я оставляю себе максимум свободы при монтаже. Именно тогда происходит склейка кусочков сценария, о котором мы совершенно забыли на съемке. Именно тогда возникает желание как можно лучше рассказать историю. Закончив очередную картину, я всегда бываю удивлен полученным результатом. Обычно — приятно удивлен. Но были фильмы, которые меня разочаровывали, и я был расстроен. Так в фильме «Алиса и Мартен» мне не удалось хорошо рассказать историю. Сюжет остался непонятным. На съемке, как всегда, я был увлечен лишь теми сценами, которые я снимаю — одну за другой, — каждую, как законченный короткий фильм. Это привело к тому, что я потерял нить сюжета. Поскольку я снимаю много планов-сцен, можно предположить, что в монтаже мне просто. Так действительно было одно время. На съемки «Отеля» приехали телевизионщики — делать репортаж — и сняли один план с другой точки, взяли не тот ракурс, который я сам выбрал для сцены. Я нашел этот альтернативный план интересным, а потом постепенно, начиная с картины «Мое любимое время года», пришел к тому, чтобы экспериментировать, снимая с разных точек. Для этого понадобились две камеры. Первая фиксирует главное, а другая — вспомогательное. Но этот двойственный угол зрения сделал монтаж более сложным и длительным процессом.

Мне нужен зритель

Мой первый фильм «Полина уходит» шумно провалился. Я понял тогда, что то, что меня интересует, не обязательно интересно другим и что мне надлежит построить между мной и зрителем мост. Я не представляю себе, что можно снимать картину только для себя, хотя именно я задумал ее и всякий раз именно мои режиссерские замыслы становятся поводом для фильма. При написании сценария и во время съемок я работаю на себя. При монтаже все меняется. Я начинаю делать фильм для зрителя. Я чувствую себя несчастным, когда фильм не трогает зрителя. И наоборот, когда он имеет успех, я совершенно счастлив. Я не могу ощущать, что никак не связан со зрителем, не могу пренебрегать им. Зритель — мой партнер, он необходим, чтобы придать моей работе смысл.

Интервью записал Лоран Тирар

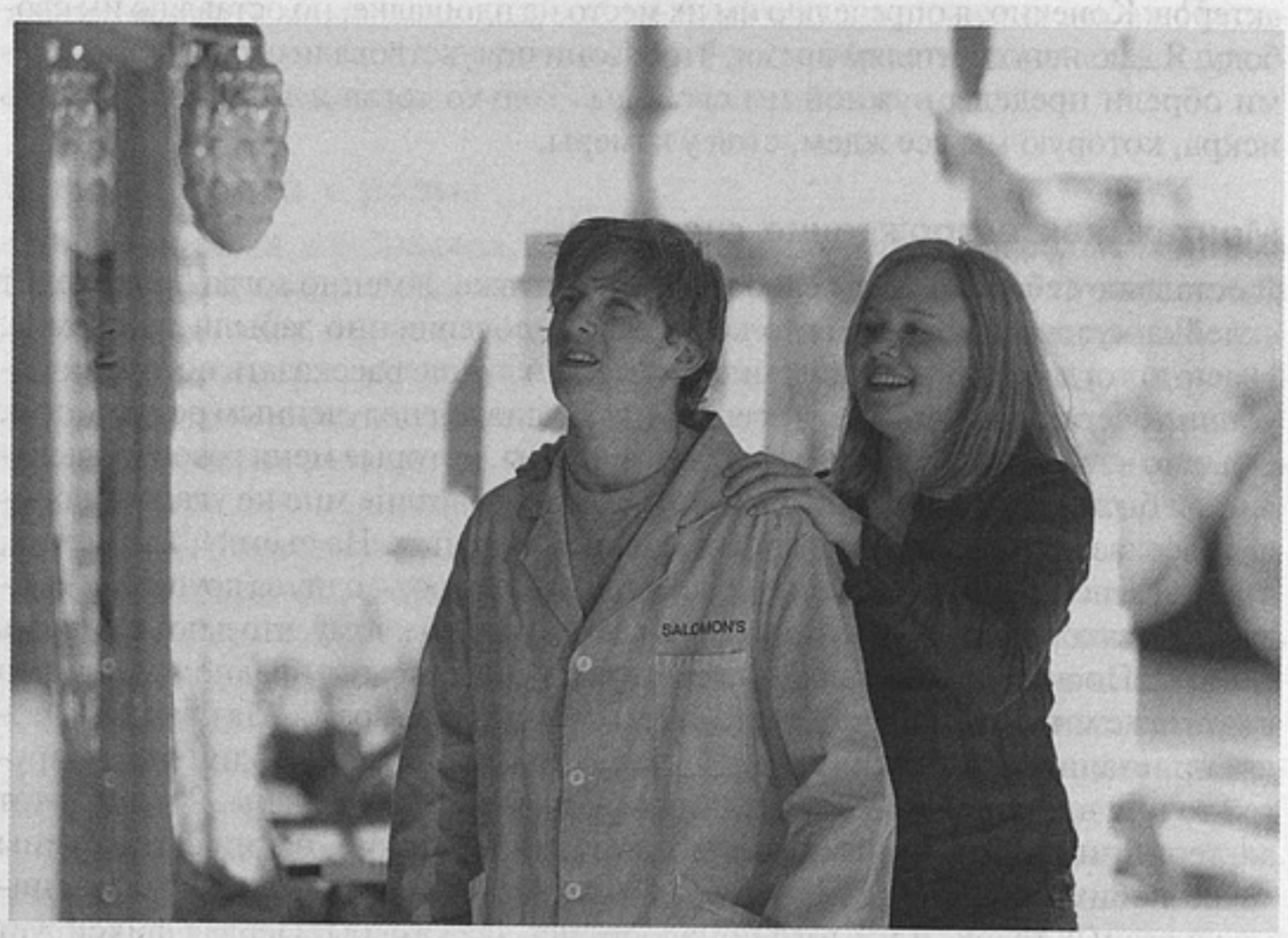
Studio, 2003, Mai, № 189

Перевод с французского А.Брагинского

АЛЕКСЕЙ ЮСЕВ

Забавные игры

ОПЫТ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА



«Дорогая Венди», режиссер Томас Винтерберг

Молодой датчанин Томас Винтерберг как-то признался, что его картина «Дорогая Венди» представляет собой политическую аллегорию. Что же такого актуального, да еще в политическом смысле, может быть в простенькой на первый взгляд истории о том, как пятеро неудачников решили организовать дендистский клуб в маленьком городе, как Дик и Стив потянулись к оружию, как, пестуя свои револьвер и маузер, дали им имена, как эти подростки разделили любовное увлечение оружием с теми, «кому это действительно нужно», объединившись с Хьюи, Сьюзен и Фредди в спецклуб?

Фон Триер не был бы самим собой, не заложи он в свой сценарий смелую провокацию. Но появись «Дорогая Венди» тремя-четырьмя годами позднее, политическая актуальность картины поубавилась бы. Однако в момент появления она стала — ни больше ни меньше — своего рода моделью кризиса системы обеспечения международной безопасности. Достаточно вспомнить время, в которое писался сценарий. В марте 2003 года — после вторжения американских войск в Ирак — были поставлены под сомнение все существовавшие до того времени принципы сохранения мира. В Совете безопасности ООН, проводящей, безусловно, пацифистскую деятельность, как всем известно, присутствуют пять постоянных членов, каждый из которых обладает ядерным потенциалом. Сама же идея создания Совбеза ООН возникла благодаря соглашениям между СССР и США — единственных сверхдержав в 1945 году.

Герои фон Триера и Винтерберга Дик и Стив призывают остальных персонажей совершить социальный эксперимент, который поможет им стать теми, кем они на самом деле являются. Первый пункт «устава Денди» («Мы пацифисты и ни в кого не будем стрелять») вполне соотносится с Уставом ООН.

Недаром оружие в фильме названо именами. Напомню, что первые в мире атомные бомбы также назывались «Малыш» и «Толстяк», а первая советская атомная авиационная бомба была «Таней». В каждом члене дендистского клуба очевидна некая символическая «печать» постоянных членов Совбеза ООН. Так, на Стиве большой золотой православный крест, а в некоторых сценах у него на голове тюрбан — намек на евроазиатчину Советского Союза. Хьюи передвигается на костылях в память... о Франции, единственной стране из постоянных членов Совбеза, которая вышла из второй мировой побежденной. Соответствующее у этого искалеченного персонажа и оружие — старый пистоль. У Фредди же никакого оружия нет. «Фредди — мученик идеи», намекающий, по воле авторов, на Китай, — единственную из ядерных держав, официально объявившую об отказе применить ядерное оружие первой.

Дендисты стреляют в заброшенной шахте. Внезапно Дику, выбранному главным, шериф дает на поруки черного подростка Себастьяна. Тот совершил убийство и находится на испытательном сроке. Дик решает втянуть малолетнего преступника в клуб — поверить в него и тем самым спасти. Себастьяна пытаются обучить правилам денди, на что тот лишь усмехается, вспоминая свой преступный опыт: «Если б я вел себя так, пристрелили бы меня».

Появление чернокожего Себастьяна, своего рода представителя Rogue States (дословно: «государства-разбойники»), серьезный момент не только для дендистов. Напомню, что купленный в подарок пистолет предназначался в фильме именно ему. Винтерберг, не смущаясь своим простодушием, уверяет, что потенциально оружие предназначено для bad guys — плохих парней. Северная Корея, Ирак и Иран действительно могут — как возможные обладатели ядерного потенциала — шантажировать мировое сообщество. Попытка вписать эту, по Бушу, «ось зла» в международный миропорядок, но уже по инициативе Совбеза ООН, не вызвала энтузиазма в США, что и привело к войне в Ираке... Себастьян в фильме Винтерберга добывает ящик оружия, разбив витрину магазина, словно демонстрирует легкость такой добычи в современных условиях.

А что же шериф? Вот его реплика председателю дендистского сообщества: «Ты хороший парень. Мы с тобой очень похожи. Можно сказать, на таких, как ты, и держится наша страна». Такова убежденность европейцев — авторов картины: шериф, в отличие от Дика, есть прообраз агрессивного начала Америки, он защищает позицию «ястребов», жаждущих военных конфликтов.

Дик решает помочь Кларе Белл, бабушке Себастьяна, навестить ее сестру. Она тоже из Rogue States, считает, что за стенами ее дома все бандиты, и отождествляет их с полицейскими. Тщательно разработанный план срывается — убит полицейский. Дендисты вынуждены скрываться. Их прибежище разрушено, а им самим — после подлости шерифа — бояться стыдно. Они сопровождают бабушку через площадь. И все погибают. Перед последней вылазкой Дик пишет Венди, находящейся в чужих руках, письмо: «Я делаю то, что сделал бы простой американский парень... К сожалению, мир не живет по законам нашего общества...» И, свернув письмо трубочкой, вкладывает в него розу — знак пацифизма, аналогичный цветам в дулах орудий.

Но операцию надо завершить — и денди направляются в сторону площади, запруженной полицейскими. Первым на растерзание выходит Хьюи, символизируя роль Франции в лице президента Ширака, как самого рьяного противника военной операции, противоречащей международным правилам. (В реальной политике дело дошло до того, что за день до начала боевых действий премьер-министр Великобритании Тони Блэр возложил ответственность за отсутствие согласия в СБ ООН по иракской проблеме на Францию.) Лозунг денди перед перестрелкой — «Мы не хотим стрелять в людей!» — не предотвратил чудовищное столкновение, которое, в сущности, стало метафорой столкновения европейского и американского мировоззрений.

Если после этого фильма кто-то из американской публики почувствовал себя оскорбленным, то не этого добивались фон Триер и Винтерберг. «Дорогая Венди», или, можно сказать, «Прощай, оружие» — заброшенное в мир и за-

шифрованное кинематографическое письмо о реальных событиях нашей угрожающей повседневности.

Действие картины Джеймса Мактига по сценарию братьев Вачовски «V — значит вендетта» происходит в недалеком будущем в Англии, ставшей мировым гегемоном. Страна находится под жестким контролем спецслужб во главе с канцлером Сатлером. Тоталитарный режим подавляет любое инакомыслие. Все средства массовой информации врут напропалую. А неизвестный террорист (он прячется под маской Гая Фокса), захватив телецентр, обращается к населению с призывом прийти через год к парламенту, чтобы посмотреть, как он взорвется.

За этим Лондоном, похожим как две капли воды на нынешний, просвечивают многочисленные отсылки к Соединенным Штатам Америки. И хотя фильм снят по мотивам комиксов Алана Мура, придуманных в начале 80-х

«V — значит вендетта», режиссер Джеймс Мактиг

и «вдохновленных» ультраконсервативным правлением Тэтчер, братья Вачовски решили «перенести действие поближе к нашему времени, оставляя при этом в нем след 90-х, а также возможность увидеть в 2020-м что-то из нынешней жизни».

Канцлер Сатлер (почти Гитлер) стоит во главе идеального фашистского государства. Он, как и Буш, — глава республиканцев, и это явная подсказка авторов, ведь такой партии в Великобритании не существует! Сатлер помимо спецслужб опирается на религиозных деятелей. Правда, и агенты спецслужб, и священники выставлены здесь в крайне нелицеприятном свете — первые, пользуясь служебным положением, насилуют обычных граждан, вторые «пользуют» детей. Гражданские свободы отменены: популярного телеведущего арестовывают за критику главы государства, а позже убивают за найденный в его доме Коран. Идет охота на гомосексуалистов и лесбиянок, над ними производят биологические опыты.

V — герой фильма — выбрал своим кумиром «диссидента» XVII века. Но напоминает при этом весьма спорного, мягко говоря, нынешнего защитника свобод Тимоти Маквея, который взорвал федеральное здание в Оклахома-Сити в 1997 году — тогда погибли 168 человек. Свой поступок он мотивиро-

вал как ответное действие власти, прессингующей гражданские права граждан и прежде всего членов секты «Ветвь Давидова», когда было убито более сорока невинных людей. Общественное мнение если и осуждало Маквея, все же в основном было против его смертной казни, кроме истинных республиканцев, не видевших в нем «жертву системы». Этот преступник еще недавно был ярым патриотом, участвовал в боевых действиях на Ближнем Востоке, убил трех иракцев, но командование, незаконно используя личную информацию, отстранило Маквея от военной службы на том основании, что он гомосексуалист. Лауреат Нобелевской премии семидесятипятилетний Гор Видал вступил с Маквеем в переписку, подружился и даже присутствовал на казни осужденного. Вся альтернативная, проанархистски настроенная молодежь Америки выбрала Маквея своим героем.

Кому же и для каких целей понадобилось выводить положительного террориста, которому невольно сочувствует зритель? Ответ — в имени главного героя, точнее, в его знаке, который не что иное, как галочка в избирательном бюллетене. По сути, весь призыв «взорвать парламент» сводится к тому, чтобы люди, «если им дороги гражданские свободы», отринули страх.

Политическая борьба двух партий — республиканцев и демократов — давно уже по своему значению переросла границы отдельного государства. Похоже, «V — значит вендетта» является предвестником схватки 2008 года за президентское кресло. Да, Тимоти Маквей, возможно, и послужил одним из прообразов главного героя, но сочувствие к нему как борцу с системой использует та же система в своих же утилитарных целях. И сделано это так, чтобы не раздуть искру революции в сердцах зрителей.

Гай Фокс — реальный исторический персонаж — задумал, но не совершил подрывной акт в 1605 году. V никого из мирных жителей не убивал, а все его действия направлены против преступных действий власти. Террористом его выставляет манипулятивное телевидение. При первом же появлении героя на экране, когда он, спасая девушку, убивает слуг гнусного закона, V чертит свой знак на плакате, призывающем к справедливости. Значит, он — «за», «согласен» с этим лозунгом. V не призывает свергнуть ни канцлера, ни правительство и — как это ни забавно — борется с преемником Сатлера. Ну прямо американские выборы: старый правитель уходит (не без предательства окружения), новый — еще страшнее — собирается взять власть в свои руки, но благородный V, пользуясь шпагами против огнестрельного оружия, оказывается много сильнее врага.

Родители другого персонажа фильма — Иви — диссиденты, когда-то были похищены спецслужбами. Она же — рядовой член тоталитарного общества, и обстоятельства подталкивают ее совершить решительный шаг: дернуть рубильник в поезде, набитом взрывчаткой. «Я не могу. Это будет считаться местью», — говорит умирающий V. «Наше желание выиграть у республиканцев — не месть. Вы это можете сделать ради себя», — словно говорит он зрителям от лица демократов, стоящих насмерть. Натали Портман, сыгравшая Иви, считает, что «V олицетворяет истину, непокорность и независимость. Одержимость же местью лишь вредит его политическому идеализму». А мы-то, зрители, поначалу наивно полагали, что V — анархист...

В фильме V держит Иви в подвале, выдавая себя за агента спецслужб. Он истязает несчастную, чтобы отбить у нее чувство страха. Вот это стремление «выдавливать из себя раба» и есть мерило любой из двух возможных систем. При республиканцах бомбят Ирак, при демократах — Косово, только каждый делает это под своими лозунгами. «V — значит вендетта» утверждает: политтехнологи не гнушаются использовать в своих целях любые, в том числе и сугубо радикальные, представления людей.

Разделение Кореи в середине прошлого века на два государства является национальной драмой, которую, конечно, не могли замолчать южнокорейские режиссеры. Курс стратегического объединения обеих стран, провозглашенного их лидерами в 2000 году, имеет массу препятствий, обострившихся в связи с изменением восприятия образа бывшего врага. Ким Ки Дук в своем камер-

ном фильме «Натянутая тетива» предпринял попытку разобраться в психологических подходах обеих сторон труднейшего межкорейского диалога.

Лидер авторского южнокорейского кино, более популярный на Западе, чем в своей стране, прокомментировал образ погибшего юноши из своего фильма «Адрес неизвестен» в том смысле, что «...лишь половина нации живет на своей земле, а другая не может быть в ней даже похоронена»[1]. Такое восприятие статуса территории соседнего государства — одна из самых сложных проблем межкорейских отношений. В частности, статья 3 Конституции РК определяет «территорию Республики Корея как Корейский полуостров и прилегающие к нему острова». Отсюда и место действия фильма «Натянутая тетива» — судно в море, на котором реет *половинка* южнокорейского флага. Любой южанин считает Север оккупированной частью своей территории. Поэтому именно Север есть центр действия фильма. А «север», окруженный водой, лишь подчеркивает такую метафору.

Старик — хозяин судна — олицетворяет жесткое тоталитарное начало, которое не может не вызвать ассоциацию с северокорейским лидером. В свободное время он играет на луке, как бы подчеркивая, что игра на оружии — явная демонстрация силы. А ее метафора — старик, который держит на судне де-

«Натянутая тетива», режиссер Ким Ки Дук

вочку как добровольную пленницу. Позже у нее найдутся родственники, и ситуация на судне напомнит-проявит положение разделенной нации, когда своих близких и родственников воспринимают как пленников режима Северной Кореи. Не говоря о том, что тема заточения есть образ существования людей в КНДР; не случайно и смыслообразующим центром двух лучших фильмов последнего времени становится тюрьма в Oldboy и пленение героини в «Оазисе».

Идиллию сосуществования старика и девочки нарушает юноша, чей образ, напротив, тождествен западным ценностям. Девочка, сопротивлявшаяся когда-то рыбакам, которые пытались насильно ее захватить, поддается обаянию незнакомого парня, очаровываясь звуками поп-музыки из его плеера.

Она допускает, чтобы в нее целились из лука во время обряда гадания, однако стрелы попадают в изображение Будды, словно намекая на богопротивную природу власти Севера. Но тонкость этой метафоры в том, что именно на-

[1] Плахов А. Всего 33. Звезды крупным планом. Винница., 2002, с. 425.

блюдение за послушной девочкой дает ответ попавшему на судно бизнесмену на вопросы, касающиеся его финансовых дел. Желание Юга (его символизирует отец юноши) — это кроме прочего и стремление взять Север под экономический контроль, используя преимущества подавления личности, отработанные тоталитарным режимом.

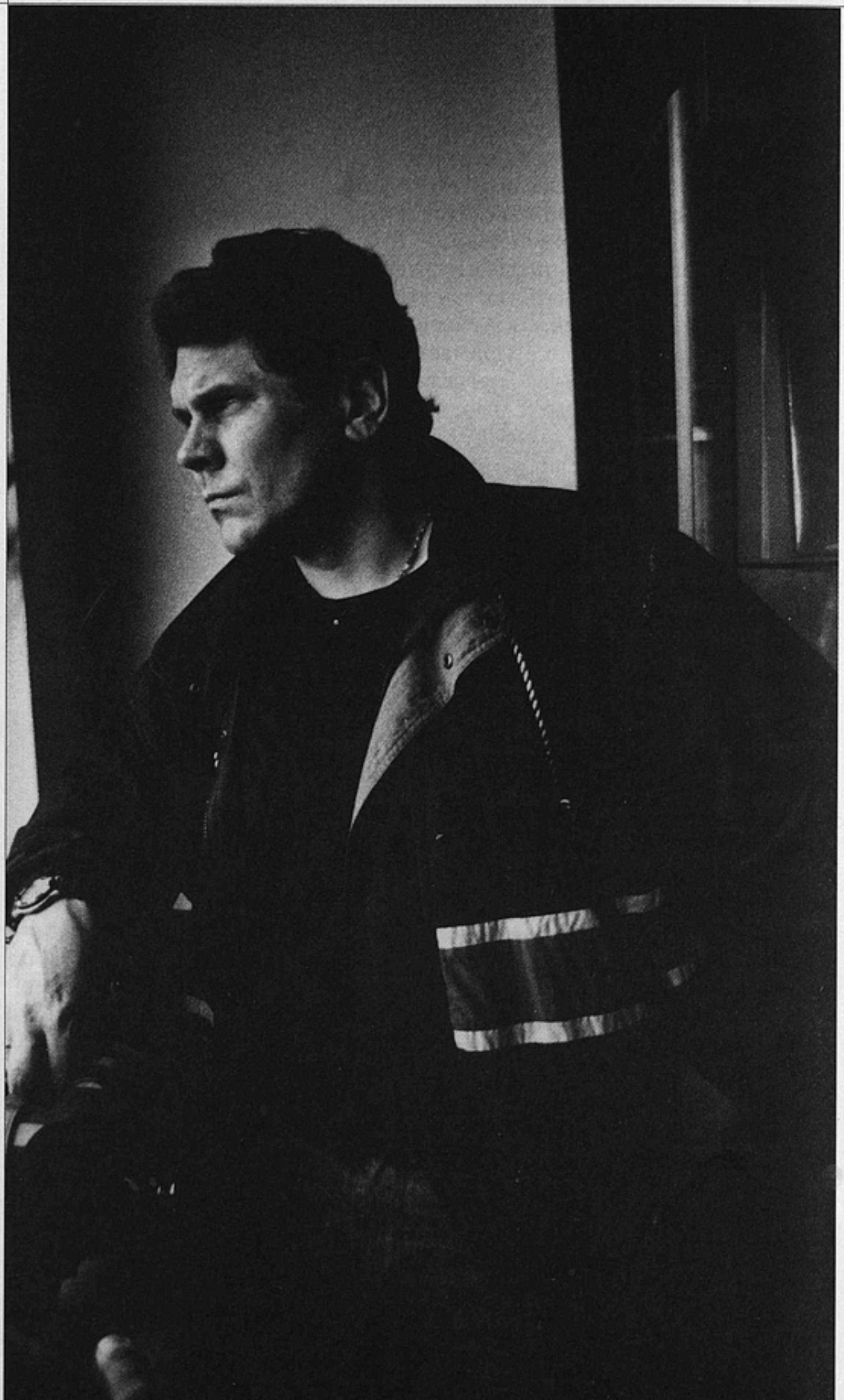
Но вместо того чтобы уплыть с юношей и тем самым погубить старика, девушка возвращается на судно. Происходит брачная церемония, причем в красно-синих тонах, совпадающих с двумя основными цветами флага КНДР. Здесь находит отражение бытующее в южном обществе убеждение, что северян сложно перевоспитать и они, скорее всего, навсегда останутся сторонниками родной системы. Не случайно возможность объединения двух половинок страны в картине Ким Ки Дука связана со штормом, во время которого старик и девочка сближаются, испытав обоюдное потрясение. А позиция осуждения южан выражается в акте дефлорации невесты... посредством стрелы, выпущенной стариком. Девочка испытывает удовольствие, держась при этом за юношу и получая наслаждение от самого акта насилия. Кровь сочится из-под наконечника стрелы, но при этом стрела не касается тела! В такой метафоре обнажается природа отношений южных корейцев к жителям Севера[2].

«Натянутая тетива» — почти немой фильм. Его герои — старик и девочка — молчаливы, может быть, потому что никому до сих пор не известны позиции в диалоге объединения корейцев. Данный прием соотносится с предъявлением образа врага с северной части полуострова в «Береговой охране», другом фильме Ким Ки Дука. Там режиссер показал вместо реального плотского врага всего лишь его «пустое» обмундирование.

В финале «Натянутой тетивы» тонет безлюдное судно, а в прощальном жесте улыбающейся девочки и в том, что половинка флага погружается в морскую пучину, зрители ощущают трагический взгляд режиссера на возможное воссоединение нации.

[2] Корейский полуостров и вызовы XXI века. М., 2003, с. 144.

П У Б Л И К А Ц И И



Юрис Подниекс

ИЛГА ВИТОЛА

Подстреленные птицы

В январе 2006 года мы вспоминали в Риге события пятнадцатилетней давности, ту трагическую ночь, когда при нападении ОМОНа на здание МВД погибли операторы Андрис Слапиньш и Гвидо Звайгзне. Было очень холодно, молоденькие мальчишки, стоящие в почетном карауле, не подавали вида, но у нас перехватывало дыхание от холода и от эмоций. Прошло пятнадцать лет... выросли дети Андриса, Гвидо и Юриса...

В 1994 году в Риге был выпущен сборник статей «Отблеск трех звезд» о выдающихся латышских документалистах — Юрисе Подниексе, Андрисе Слапиньше и Гвидо Звайгзне.

Сегодняшняя публикация — вошедшие в этот сборник воспоминания Илги Витолы, администратора Рижской киностудии, которая много работала со всеми тремя «мальчишками», как она их называет. Зрителям Илга Витола знакома по картине «Театр», где она играла костюмершу Джулии Ламберт (Вия Артмане). На русском языке ее текст публикуется впервые.

Наталья Дюшен

Когда меня спрашивают, как я вспоминаю Гвидо, Юриса и Андриса, я отвечаю, что думаю о них, как о подстреленных птицах. Я думаю о безжалостной судьбе, которая отняла лучших, талантливейших, способных летать. Мне по-прежнему больно. Больно из-за этого прерванного полета.

Сегодня, когда мы договариваемся о гражданстве — кому можно и кому нельзя быть гражданином, я снова и снова думаю о наших мальчишках. Кто заставлял Юриса с группой гнаться в Чернобыль и лезть в самое пекло — в 4-й блок? Кто заставлял его торопиться во все горячие точки бывшей империи? Кто заставлял Андриса, этого светлого латышского парня, ехать к якутским шаманам, чукчам, гренландским эскимосам? Кто? Разве не могли они мирно сидеть дома и иногда о чем-нибудь «чирикать»? Не могли. Потому что они гражданство и принадлежность понимали не только как выражение общности с неким узким кругом лиц. Они были всей нашей планеты граждане. Потому что гражданство — это не только принадлежность. Это в первую очередь ответственность. И мои ребята, мои милые мальчишки, чувствовали свою ответственность. Они это особенно не афишировали. Они шли и делали. Были там, где они были. И с ними случилось то, что случилось.

Публикуется по: Triju zvaig□ òu atspî dums. Atmiòas par Andri Slapiòu... Gvido Zvaigzni... Juri Podnieku... Redaktore Anita Mellupe. Rî ga, 1994.

Они указали на раны нашей больной эпохи. Они призывали нас внимательнее прислушиваться и наблюдать. И не их вина, что мы их так плохо расслышали. Я не напрасно здесь поминаю Чернобыль. Это событие — отборочный рубеж нашей эпохи. Если когда-то мы говорили: «Это было до или после войны», так теперь мы можем сказать: «До или после Чернобыля». Разве мы расслышали это предупреждение о развале империи? К сожалению, нет. Разве гул землетрясения в Армении был расслышан в горах Карабаха? Разве Грузия после снежного обвала в горах Сванетии подумала, что с ней случится потом? Разве мы, стоявшие на баррикадах затаив дыхание, думали, что так быстро забудем поразительное ощущение единства? Теперь мы разделились на граждан и неграждан, на принадлежащих и непринадлежащих. Теперь, в своем увлечении этнической чистотой, вспомнили ливов, но ведь первый фильм Андриса был именно о ливах[1], и в далеких землях у далеких народов он отправлялся искать эти далекие корни. Он отправлялся искать то, что нас всех объединяет, а не рассортировывает. Он был удивительно глубоко сосредоточенный человек, который слушал свой разум. Знал, что у голоса есть эхо. Понимал, что не надо горланить обо всем, но надо уметь слышать шепот своей эпохи. Это, может быть, одна из причин, почему я сегодня пишу и что сейчас, сегодня, отчаянно стараюсь услышать. Да, и их тоже, уже улетевших мальчишек.

Они пришли в мою жизнь вместе с моей и их тоже большой любовью — с кино. Все остальное в нашей жизни ему подчинялось. Мы любили кино и любили друг друга. Мы были одним целым. «Коллектив — это одна молекула», — не раз повторял, как таблицу умножения, наш любимый Андрис Салецкис[2]. И сегодня я счастлива, что многим мальчишкам в профессии была «крестной» — сделала вместе с ними не одну их курсовую работу. Многие из них называли меня «матушка».

Гвидо

Какой он был? Шустрый, прыткий, классный парень. Но таких было много. Так подобает представителям этого ремесла. Что же отличало Гвидо от остальных? Благодушие. Даже пробегая мимо, он умудрялся сказать что-то доброе, что-то искрометное, заставляющее навострить уши. Рядом с ним было хорошо. И чаще всего мы встречались, как ни удивительно это сегодня, в штабе ДНД. Мы — это Гвидо, Дима, Илгварс, Роберт, Валерий[3]. Именно так мы и запечатлены на давней фотографии: как лучшие стражи порядка 12-го микрорайона.

Но главным местом наших встреч были бесконечные коридоры студии. И самым главным из них — в редакции «Хроники». Иногда о не слишком воспитанном и малокультурном человеке говорят: «коридор и два класса». А вот коридор «Хроники» для всех нас, бегущих, стоящих, разговаривающих, смеющихся, сплетничающих, решающих производственные проблемы, был настоящим университетом. Всем коридорам коридор! Там мы узнавали друг друга. Сегодня, когда Рижская студия опустела и бывает, что никого там даже не встретишь, действительно жаль тех наших славных лет — шумных, многолюдных, ругающихся, поющих... Все вели себя, будто дети, выскочившие из класса после звонка. Но вообще-то наша киножизнь — это всегда жизнь на колесах, это вечная спешка, когда одна съемка подгоняет другую, так что не хватает времени просто присесть и подумать. Часто мы не виделись месяцами. Но наш коридор все показывал и все рассказывал: каков человек, каковы его характер, темперамент, настроение... — можно было даже и не работать в одной группе.

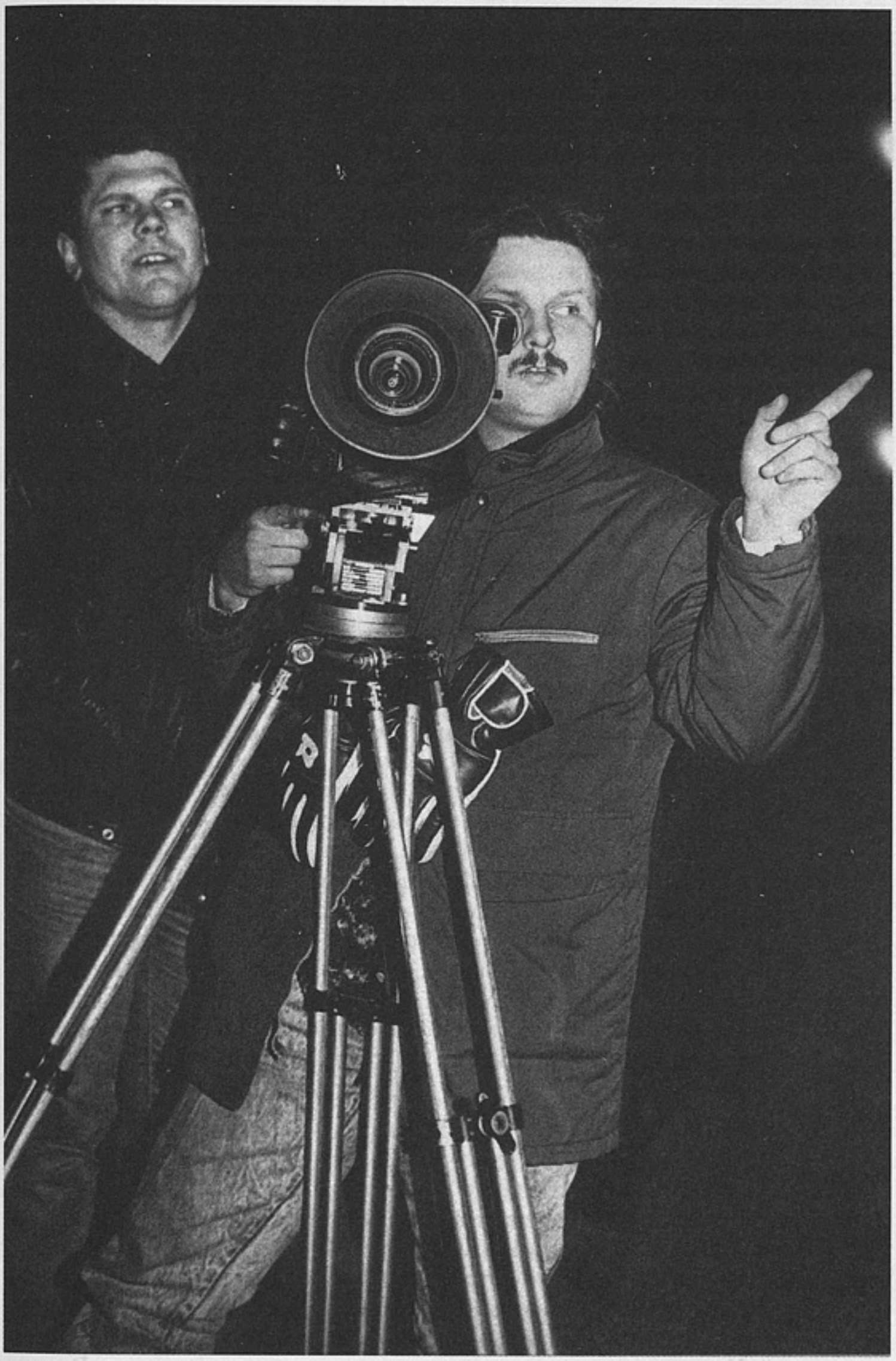
С Гвидо мы вместе сделали только одну работу. И произошло это так. В один прекрасный день он появился передо мной в одной из комнат «Хро-

---

[1] «Песни ливов» (1976).

[2] Андрис Салецкис — оператор Рижской киностудии.

[3] Илгварс Силмалис — ассистент оператора, Дмитрий Верхоустинский, Роберт Вайкулис и Валерий Ломовцев — работники сектора хроники Рижской киностудии.



Юрис Подниекс
и Гвидо Звайгзне

ники»: «Не хотела бы я... не могла ли бы я... не буду ли я так любезна...» После длинного и такого интересного вступления я, уже догадываясь, что за этим последует, не дала ему продолжить: «Что случилось, Гвидо? Поезд в Москву ушел, да?» В ответ Гвидо, как нашаливший школьник, шаркнул ножкой и молча поклонился. Обычное несчастье — все эти шустрые малые про свои курсовые работы и экзамены во ВГИКе вспоминали, когда поезд в Москву уже ушел, где-то посередине сессии. И начинался бег сломя голову. Со скоростью мартышки надо было сделать все, что «нормальные» люди делали пару месяцев. Полным сумасшествием было то, что в качестве содержательной звуковой основы для курсовой работы Гвидо выбрал фрагмент из песни «Радио, радио» в исполнении ансамбля «Одис», под который надо снять

Гвидо Звайгзне, жена Дайга, дочь Уна и сын Кришьянис

кадры Риги. Было трудно собрать ансамбль за короткое время. Арнис Меднис[4] не всегда свободен. Плюс к тому крайняя нехватка денег и сумасшедшие морозы, как будто по нашу душу! Как говорится, комплексный обед плюс дохлая кошка. И все-таки мы сделали нашу работу, и Гвидо привез домой круглую «пятерку».

Лично для меня всегда самой большой загадкой, самым большим чудом было понять, когда же они, мои милые мальчишки, учились? Но ведь учились... Сдавали экзамены. Возвращались с «пятерками» и как-то незаметно из начинающих перерастали в асов.

Очевидно, эту способность Гвидо быстро достигать зрелости заметил и Юрис, который пригласил его работать над своим большим фильмом по английскому заказу.

Но по-настоящему я рассмотрела Гвидо на свадьбе своего последнего «студийного сына» Илгварса Силмалиса, где Гвидо был посаженым отцом. У меня в тот день не было ни одной свободной минутки, на улице Фрициса Гайлиса я занималась организацией Дня кино—86 и к загсу только подбежала. Но договорилась, что вечером приеду к праздничному ужину. Юрис по какой-то причине не мог освободиться раньше десяти часов, поэтому мы — Юрис, Саша, Антра, Байба[5] и я — поехали на свадьбу уже довольно поздно. Мы знали, что это где-то в Буллос. Но сначала нужно было найти нужный дом, а спросить уже не у кого. Ехали на авось — вдруг увидим свет в темноте. И вот чудо — нашли! Подкрались тихо, как партизаны, чтобы никто не заметил. Тарарам своим появлением все-таки устроили, и шум был основательный. Немного уставшие к тому времени гости заметно оживились, и начались всякие танцы и аттракционы. И тогда я увидела, как танцуют посаженый отец и посаженая мать — Гвидо и его Дайга. Тогда я поняла, почему Гвидо был тем, кем он был. У него была Дайга. И точка. И к этому ничего не прибавлю.

Юрис

Сказать, что я его люблю, значит не сказать ничего. Есть вещи, которые не нужно объяснять, они, как воздух, которым мы дышим. Мы дышали воздухом кино. Я помню Юриса, начиная с его раннего фильма о пятиборцах[6], по поводу которого было немало треволнений и разговоров. Но Юрис уже и тогда умел не обращать внимания на лишние проблемы, как бы пропускал все ненужное мимо ушей. Хотя *прислушивался* всегда все-таки очень внимательно. Вот это его умение выслушать и услышать, что говорит другой, собирало вокруг него многих единомышленников.

Непростые проблемы связаны и с картиной «Катит Сизиф камень». Это был хэппенинг о скульпторах Думпе, Гулбе, Скарайне, авторские вставки и комментарии читал Арнольд Плаудис[7]. К несчастью, комментарий совершенно выпадал из материала, его было невозможно слушать. После показа

---

[4] Арнис Меднис — музыкант, певец.

[5] Александр Демченко — оператор, Антра Цилинска — редактор, Байба Урбане — директор картины.

[6] «По коням, мальчики!» (1979).

[7] Арнольд Плаудис — сценограф, художник, сценарист, поэт.

в маленьком просмотровом зальчике воцарилась тишина, никто не хотел говорить первым. Теперь я уже не помню, кто открыл шлюзы, но разговор получился серьезный. Многие из нас критиковали Юриса. Впрочем, и он не был особенно уступчивым, оборонялся, защищал свой фильм. Но он и сам чувствовал, что тут что-то не в порядке. Человек пять-шесть из тех, кто принимал участие в обсуждении, время от времени выходили, в задумчивости и в разговорах вышагивали по коридору «Хроники» часа три туда-сюда, туда-сюда. И, видимо, что-то Юрису от этого нашего «курсирования» передалось. Он Плаудиса переснял. И скажите мне после этого: «Коридор и два класса». Академия, а не коридор!

Но перед тем были «Братья Кокары» и «Филиппины» («Белый «Аве Сол»), был удивительный вечер в Доме кино на берегу Даугавы, где Юрис показал то, что ему удалось утаить от «специалистов из дома на углу» (КГБ). Одну-единственную кассету, но какую! Уже не хор «Аве Сол», певший в тени пальм, нам тогда показал Юрис, но филиппинского целителя, оперировавшего без наркоза, без ножа. Как рассказывал Юрис, главным для него было удержать камеру в руках. Ни о фокусе, ни об оптике думать он был не в состоянии. И я ему верю. Так поразительно было то, что увидела на экране.

Потом мы отмечали тридцатилетие Юриса. В одной из комнат «Хроники». Был там и Борис Подниекс — в инвалидной коляске, но такой счастливый и не скрывающий свою гордость за сына! Конечно, их чувства друг к другу были взаимны! Юрис очень любил Бориса и был заботливым сыном. И он был невероятно огорчен после фильма Августа Сукутса «Голос»[8], героем которого был Борис Подниекс. Нет, Юрис не упрекал Августа, он всегда считал, что право художника показать своего героя таким, каким он его видит, неоспоримо. Юрис говорил Августу только о его непоследовательности. Так и сказал: «Будь последовательным до конца». Обсуждение «Голоса» было одним из самых бурных на «Хронике». Сегодня нашему почти развалившемуся кино очень не хватает подобных дискуссий.

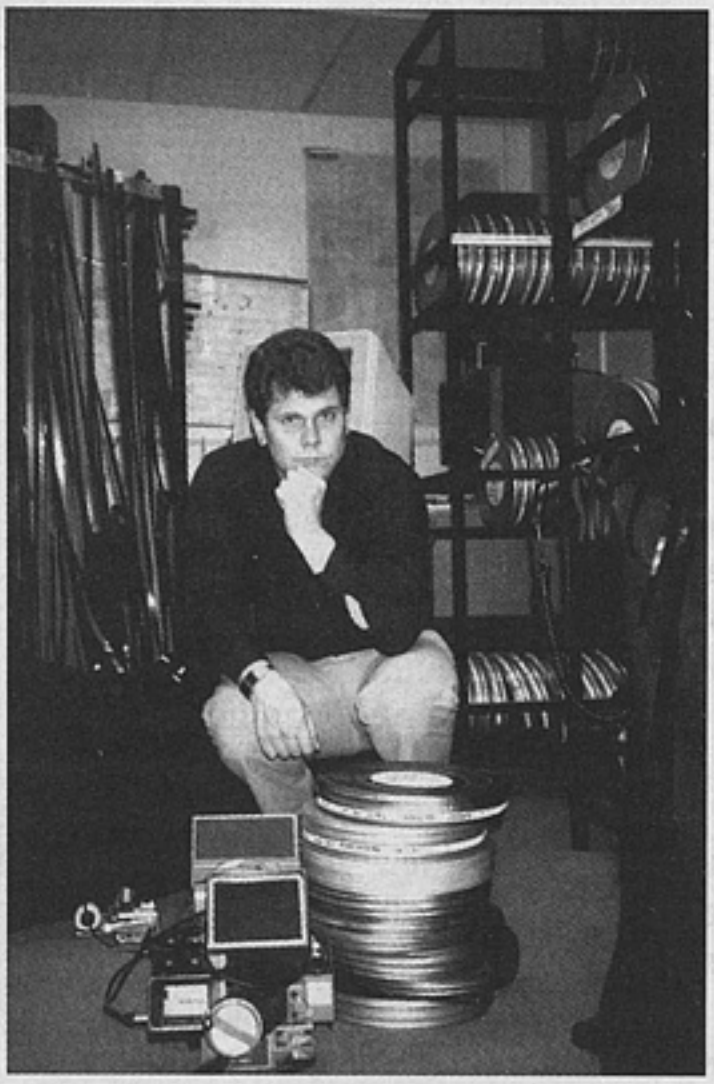
Юрис не боялся показывать неготовую работу. Он словно проверял на нас, первых зрителях, соответствует ли замыслу то, что он снял и как смонтировал. И прийти в просмотровый зал могли все желающие, в том числе машинистки и шоферы. Не важно, что не каждый мог вслух сформулировать свои мысли. Все невысказанное, непроизнесенное и «спасибо» Юрис читал по глазам.

Разве Юрис был так идеален, как я его тут начала рисовать? Конечно, нет. И если говорить о каких-то именно ему присущих «грехах», то, пожалуй, я бы вспомнила, как ему очень нравилось, когда его любят. И еще ему нравилось «прикалываться» (жаргон нашего поколения) — всех разыгрывать. Сколько раз мне приходилось переспрашивать: «Юрис, ты это серьезно?» И только по его глазам можно было понять, дурачит он тебя или нет. Ему вообще это было свойственно — говорить глазами. Особенно запомнился его самый последний розыгрыш — 1 апреля 1992 года на конкурсе «Крик», подготовкой и организацией которого он занимался. Не раз задолго до конкурса я пыталась выяснить, что именно мне необходимо делать (я отнюдь не была уверена в своих «кричательных» возможностях, а ведь все должно происходить на Домской площади), но Юрис неизменно отвечал, что он еще ничего как следует не знает, что мне нужно прийти в «Кошкин дом»[9] за час до начала, тогда он мне сам все объяснит. Хорошо, что я не была так наивна и пришла, когда сама посчитала нужным. И слава богу! Юрис был весь в работе, и у него не было ни секунды, чтобы со мной переговорить. Единственное, о чем я с боль-

---

[8] В фильме «Голос» Борис Подниекс, известнейший диктор Рижской киностудии, Латвийского радио и телевидения — «латвийский Левитан», как его называли, был показан как «рупор режима».
Август Сукутс — режиссер-документалист, организатор и бессменный президент Рижского МКФ «Арсенал».

[9] «Кошкин дом» — дом, в котором находилась студия Юриса Подниекса; на его крыше — изображения кошек, отсюда и название.



Юрис Подниекс

шим трудом смогла разузнать, да и то не от него, а от Антры: я должна прочесть с трибуны стихотворение Райниса. После чего, собственно, и объявят об открытии конкурса. Как я кричала и как проклинала себя, уча стихотворение в оставшиеся до церемонии минуты, про то история молчит. «Никому я Ригу не отдам, только тем, кто умножит ее жизненную силу...» — это я помнила еще со школьных времен, но дальше — стоп (спасибо, Юрис, черт тебя подери!). Надо же было выдумать для меня такое испытание! Даже вспоминать не хочется. Но это было совсем в стиле нашего милого Юриса, который мог выжать из тебя все, на что ты максимально способен. При этом он совсем не был инквизитором. Нет! Просто умел очень ласково сказать: «Ты можешь, значит, сделаешь». И только попробуй отказаться!

Я думаю, что Юрис многих вот так «купил» своим бесконечным доверием: «Ты это можешь, и ты это сделаешь!»

Мы работали вместе и над фильмом «Легко ли быть молодым?». Юрис очень мучительно приближался к тому, что в итоге оказалось на экране. Он, как и многие режиссеры, которые находятся в постоянном поиске, был очень придирчив к сценарной разработке. Мне доверили почетную обязанность — приготовить для кинокамеры звуконепроницаемый бокс, но каким он должен быть, из чего и как его готовить, какой еще винтик там будет необходим, знали только господь Бог и четверо моих коллег — Юрис, Калвис, Саша и Илгваринс[10]. Началось то, что я, по своей грубости, именовала «кинонизмом» или «феноменом штанов на пуговицах». Мои милые ребята вдруг стали такими беспомощными, такими растерянными, что просто ужас. И все потому, что замысел фильма еще не созрел и были муки творческого поиска. В конце концов все четверо со своим боксом мне так надоели, что я их всех по очереди послала на все четыре стороны. Пусть идут куда хотят и делают что хотят!

Юрис долго на меня дулся. Я еще удивляюсь, что он вовсе не остыл ко мне. У него было это свойство: если он с кем-то порывал, если отдалялся от человека, то уже ничто и никогда не могло восстановить прежние отношения с ним. Впрочем, в этом мы с ним похожи.

Как бы то ни было, на одной из первых съемок «Легко ли быть молодым?» Юрис меня очень тонко «отблагодарил». Снимали на кладбище, причем это была так называемая «двойная съемка» — когда снимают, как делается фильм, по сути, фильм в фильме. Я бы сказала, самое сложное дело. И все бы ничего (я уже не первый раз снималась[11], а дело в том, забыла сказать, что мне надо было самой работать в кадре как актрисе), если бы не надо было так много и долго месить грязь и глотать пиротехнический дым. Да и это было бы пустяком — чего только не вытерпишь ради кино, — если бы не самим Юрисом выбранный главный герой Игорь Васильев (сегодня уже Линга) в самом трагическом моменте съемок не начал в кадре смеяться. Он своим глупым хихиканьем довел меня до белого каления. В первых дублях я еще сдерживалась, но потом не вытерпела и высказала Игорю все, что я в тот момент о нем ду-

[10] Калвис Залцманис, Александр Демченко, Илгваринс (уменьшительное от Илгварс) Силмалис — рабочая группа фильма.

[11] Илга Витола снималась в фильмах «Театр» (1978), «Песнь, наводящая ужас» (1989) Яниса Стрейча и «Яма» (1990) Светланы Ильинской.

мала. Произнесла все, кажется, достаточно «доходчиво», потому что в дальнейших дублях Игорь боялся даже улыбнуться.

Не знаю, где и когда Юрис нашел Игоря, но остальных нашли так. Юрис, возвращаясь с каких-то других съемок, по дороге заскочил в Огре посмотреть, что там происходит. А там происходил концерт. У Юриса с собой были только две маленькие кассеты, которые он «расстрелял» в один момент. И с этих двух нечаянно отснятых кассет начался тогда фильм. Сам Юрис там, в этой беснующейся толпе молодежи, кого-то узнал. Потом из материала выбрали определенные кадры, напечатали фотографии, начался поиск героя. Удивительным образом пришли остальные герои. Очень спонтанно, очень интенсивно, поскольку было найдено главное — фундамент, на котором можно было строить фильм.

Меня уже с первых съемочных дней потрясло умение Юриса задавать вопросы своим героям. Это умение добиться максимального доверия в кадре, чтобы получить действительно содержательные ответы.

Но самое сложное было впереди. А впереди были еще «большие развлечения». Готовой картине надо было еще попасть на экран. Юрис ухитрился превысить установленный метраж фильма: вместо пяти частей — восемь. Это как-то уладили, потому что сам Лепешко[12], посмотрев материал, разрешил этим восьми частям быть и, кажется, горячо отстаивал Юриса перед самой могущественной и главной дамой Госкино — Дрейбанде. Но в это время уже навострили уши сотрудники славного «дома на углу», которые приехали на студию на просмотр фильма в пяти черных «Волгах». Юрису удалось добраться до Горбунова, тогда идеологического секретаря ЦК Латвийской компартии, который, просмотрев «Легко ли быть молодым?», возражал только против косички какого-то панка.

Этого мальчишку мы сняли в детском приемнике-распределителе на вокзале. Еще он нам сказал, что вот ни за что не будет учить наш дурацкий латышский язык. Слышите, как это сегодня звучит, как это прозвучало! Слава богу, что материал был так скомпонован, что панк со своей болтовней находился, если не ошибаюсь, в начале пятой части. Кажется, каких-то семь метров. Отрезать такой кусок для нас была ерунда. Сделали это, не ломая долго голо-

Юрис Подниекс на съемках фильма «Легко ли быть молодым?»

[12] Генрих Лепешко — в те годы директор Рижской киностудии.

ву, потому что надо было сохранить остальное. Надо было поторопиться по возможности быстрее написать монтажные листы, перевести их, распечатать и поставить нужную печать, пока соответственные конторы окончательно не проснулись.

Боже мой, как мы в тот раз рвали когти! Юрис сам написал две части. Я переводила на русский, после этого сидела рядом с удивительными девушками «Хроники» Инессой и Симоной, которые в диком темпе все это перепечатали. И мы успели! Мы успели даже «отстриженную косичку» (спасибо девочкам из лаборатории) сохранить себе на память. И проделали этот цирковой номер под носом у ставленника «дома на углу» — начальника «Хроники» товарища Грекова; мы с Юрисом вдвоем кое-что в коробках с бобинами поменяли и таким образом показали фигу также и ребятам из «дома на углу».

И не грех будет вспомнить моим дорогим соотечественникам, что демонстрировать фильм начали в Москве. И только тогда, когда у московских кинотеатров уже выстраивались километровые очереди, начальство очень неохотно и с большим сожалением разрешило показать этот фильм здесь, в Латвии.

И поэтому сегодня, если бы меня спросили, было ли Юрису самому легко быть молодым, легко быть таким, каким он был, — мне хотелось бы ответить, цитируя фильм «Катит Сизиф камень»: «Может быть, этот камень для Сизифа был счастьем, а не наказанием? Может быть, без камня он не мог бы жить?..»

Может быть. Только, кажется, камней для Юриса было многовато. И печальнее всего и более всего достойно сожаления, что нагромождение камней на него еще будет продолжаться. Уже когда я работала над своими воспоминаниями, мне приходилось слышать: «Кому эта книга нужна? Не нужно объединять таких разных людей, как Гвидо, Юрис и Андрис...»

Тенденцию отделить Юриса от Андриса и Гвидо я заметила уже перед мероприятиями памяти январских дней, когда имя Юриса как бы не надо было упоминать. Я зашла на нашу уже еле дышащую «Хронику», и что я увидела? Готов мемориальный стенд с фотографиями Гвидо и Андриса, а фотографий Юриса там нет! Но в жизни-то они были вместе! И в ту ужасную ночь они были вместе! Разве мы все уже забыли, что сказал тогда Юрис? Он сказал: «Почему не убили меня?» И его конкурс «Крик» на Домской площади был скорее криком отчаяния и ничем другим. И, может быть, ему хотелось перекричать весь мир, а не только Домскую площадь? Юрис, если бы он был жив, придумал бы что-нибудь еще. Если бы только он остался жив...

Андрис

Самый талантливый и самый непонятый. Матушка Счастье положила ему в колыбель бесконечно много. Временами мне казалось, что Андрис явился к нам с какой-то другой планеты, что он был неземной человек, что жил на облаках. Он так часто пытался нам что-то свое, существенное объяснить, что порою заикался. Я не хочу сказать, что он был чудак. Нет. Но он был своеобразный, своей единственной дорогой идущий и знающий что-то сокровенное. Это понимание своего пути-предназначения видно в его стихах и письмах.

Я тоже долгое время не могла принять Андриса. Первое впечатление о нем у меня было совсем плохое. Мы познакомились в одной из киноэкспедиций в Кулдиге, на съемках фильма «Отражение в воде». Каким ветром его туда занесло, я не помню, но появился он прямо на балу грибов. Нам в кадре были нужны грибы, и мы толпой помчались за ними к озеру Набас. Набрали неожиданно много и вечером, естественно, устроили славное пиршество. Я старалась оказаться поближе к Антонине Янсоне[13], которая в тот день у нас снималась, чтобы поговорить о том о сем. Но это было невозможно. Все разговоры,

[13] Антонина Янсоне — актриса.

Андрис Слапиньш на обсуждении картин, представленных на фестивале любительских фильмов

весь шум перекрывал один Андрис. Я поглядывала на Иеву Романову[14], которая притащила его к нам. Иева пыталась объяснить, что Андрис очень талантлив. Но я тогда никакого таланта не заметила. «Помешательство еще не талант», — думала я.

Это мое отношение сохранялось до одного незабываемого киновечера, который сотрудники Дома кино на этот раз устроили в гостинице «Турист». В зале было очень холодно. Мы сидели в пальто, и Андрис показывал свой фильм о шаманах и материал, снятый на Чукотке[15]. Он героически и отчаянно пытался нам что-то рассказать, но все время делал паузы. Боже мой, какие нескончаемые паузы! Его мысли как бы бежали далеко впереди него, потом бросались в сторону, затем взмывали в воздух, и язык не поспевал за мыслями, Андрис не успевал их поймать. В зале постепенно установилась удивительная тишина, такая необыкновенная атмосфера! Ее нарушил один идиот (другого слова я и не подберу), задавший какой-то двусмысленный вопрос о чукчах. И надо было видеть, как расстроился Андрис, как он переживал. Неуместную глупую шутку он воспринял как вызов, как личное оскорбление, как пощечину. В присутствии Андриса анекдоты о чукчах не проходили.

На следующий день я подошла к нему в студийном кафе, чтобы сказать «спасибо». Хотела еще что-то прибавить от всего сердца, но посмотрела на него и поняла, что не стоит. Андрис, как всегда, ничего не слышал. Он уже снова был в своем далёке. И я не посмела отвлекать его.

Я много думала, почему Юрис для своего первого полнометражного фильма «Созвездие стрелков» оператором выбрал именно Андриса. Однажды на стенде «Хроники», где были приколоты вырезки из газет, прочитала при-

[14] Иева Романова — художник Рижской киностудии.
[15] «Чукотка — берег памяти» (1987).

знание Плаудиса, что Юрис был головой этого фильма, Андрис — его совестью и что они, Плаудис и Юрис, были тем утесом, который отражал эхо Андриса. По-моему, Андрис имел собственный голос. И Юрис, который всегда повторял: «Моя сила — это мои спутники», выбрал его как равноправного коллегу. Я бы так сказала: погружаясь в свой очень трудный и ответственный фильм, Юрис искал пристяжную лошадь. Пусть своенравную, пусть пугливую, пусть порой уносящуюся в небеса, но такую, с которой было бы нестрашно переходить вброд самое топкое болото, проскакать самую степную степь, побывать везде, где побывали латышские стрелки. Ему нужен был спутник, который стремился бы не выбросить ни одного мешка с общего воза, а, наоборот, добавить в него еще что-нибудь. Который не остановился бы посередине пути и не спросил: «А что мне за это будет?» Который, любя Латвию, мог бы любить и звезды над другим пространством.

Они оба были замечательные операторы. Я и сегодня не могу забыть тот единственный просмотр уникального материала в переполненном маленьком зале к тому же с неповторимыми комментариями Айвара Фрейманиса[16]. Он очень остроумно акцентировал работу каждого оператора. И пусть простят меня сегодня мои бывшие коллеги, хороший материал был только у Юриса и Андриса. Они оба прекрасно сняли праздничное шествие и все, что происходило вокруг. Не с трибуны, не парадно, с бесконечной сердечностью и любовью к идущим. А как Юрис снял репетицию Праздника танца в Румбуле! Еще целых полчаса мы с открытым ртом смотрели на Хария Суна[17]. Даже без звука все было понятно, так выразительно он был взят в кадр. И еще эти крупным планом снятые девушки! Куда теперь подевались эти куски? Как непростительно, что не осталось ничего от той или иной съемки! Можно было бы сделать всем фильмам фильм. Нет! Выкинули, сдали в утиль, сожгли...

Им обоим, Юрису и Андрису был свойствен один недостаток. Они всегда опаздывали. Могли пообещать, что ровно во столько-то будут на студии и почти никогда не появлялись в назначенное время. Но вот что удивительно — они всегда оказывались там, где происходили самые важные события, и успевали их снять. Смотри-ка, только что Андрис был здесь, а вот уже пьет шампанское у развалин Берлинской стены!

Со временем он стал еще более задумчивым, более уступчивым. Думаю, потому, что в его жизнь вошла Ната. Он звонил ей в Москву и разговаривал по-латышски. Мы были в недоумении: что там Ната, на другом конце провода, понимает в его словах? Но Андрис был еще в большем недоумении, когда мы все-таки задали ему этот нескромный вопрос. Оказывается, как просто другому человеку выучить латышский язык! Надо только любить. А как был горд и счастлив Андрис, показывая нам фотографии Наты и своей дочки Анны!

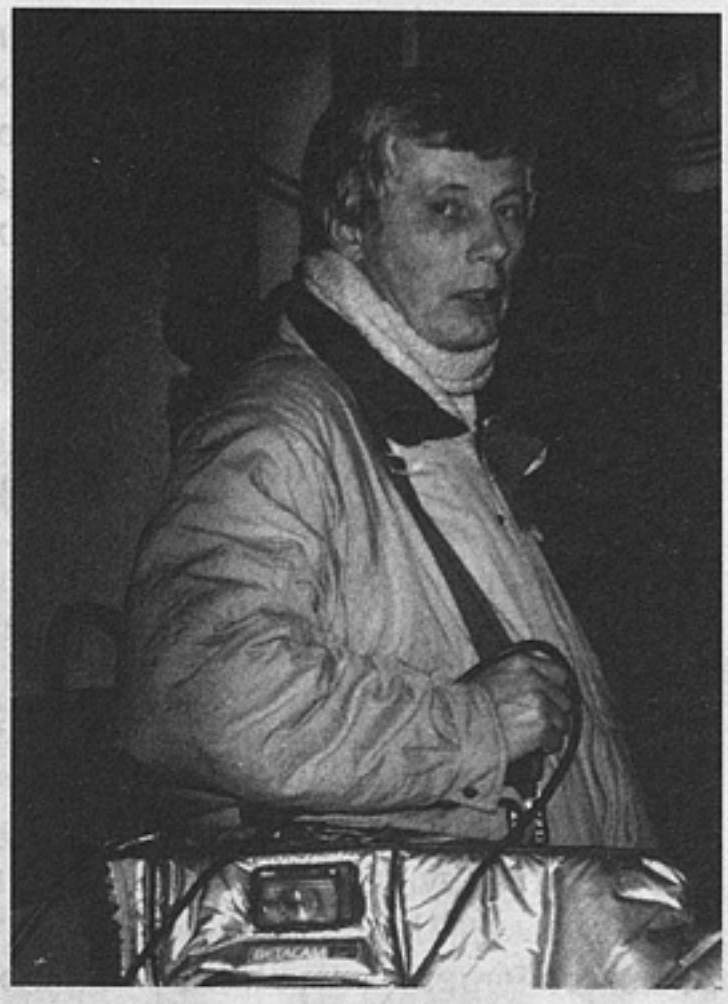
С Андрисом я работала над одним-единственным фильмом — «Поля надежд». Это был самый тяжелый и трудный фильм всей моей — и вообще-то не особенно легкой — киножизни. В кино, промеренном дальними километрами, очень важно, как скомплектована группа, подойдем ли мы друг другу, будем ли отзывчивы по отношению друг к другу. А тут сам Андрис допустил ошибку, потому что в качестве второго оператора пригласил Сергея Николаева, Сержа, как я его зову. Сам Серж тогда пробивал свой путь в режиссуре, причем попытки по разным причинам были неудачные, что, возможно, и вызывало у него известные комплексы. Вообще, если говорить начистоту, то бывшая Рижская киностудия — это кладбище неосуществленных мечтаний. Я не оговорилась. И у меня тоже есть свои нереализованные профессиональные желания. И бесконечно трудно работать, если в одной группе собралось слишком много людей с несбывшимися надеждами. Тогда возникают никому не нужные напряженность, трения и взаимные претензии. Сложности начались в самом начале, во время подготовки к главной экспедиции. Надо бы-

---

[16] Айвар Фрейманис — режиссер.

[17] Харий Сун — сценограф, главный хореограф Праздника песни и танца.

ло ехать через Даугавпилс, через Рокишки в Вильнюс, потом через всю Литву в Клайпеду, Ниду, Лиепаю и обратно. И тут мои ребята сообщили мне, что они хотят вначале ехать в Угалу снимать хранителя ключа церкви. Но где Угала и где Даугавпилс? Я в очередной раз рассвирепела, подвела их обоих к карте и показала, как их план выглядит в природе. И если Андрис, к моему огромному удивлению, уступил, то Серж посмел бросить мне: «Что ты понимаешь в кино!» Конечно, вскоре острота эмоций сгладилась, и через какое-то время Серж тоже называл меня «матушкой-кормилицей», но те его слова я вспоминаю и сегодня.



Андрис Слапиньш. Домский собор. 19 января 1991 года. Последняя фотография. *Фото П.Корсака*

И про «мать-кормилицу». Про самую большую провинность моей пестрой киножизни. Мы приехали в Вильнюс, где ночевали в гостинице киностудии, и Андрис ухитрился куда-то в очередной раз запропаститься. Он появился, когда все остальные уже поужинали и отдыхали. Андрис застенчиво спросил, не найдется ли у нас кусочка хлеба? И тогда я, со своим дурацким ощущением пролетарского общежития, ответила, что нет. Как мне сегодня стыдно! Мысль о том куске хлеба, в котором было отказано Андрису в Вильнюсе, и сегодня не дает мне покоя. И, написав эти строки, смиренно надеюсь, что теперь, может быть, тот грех мне простится.

Я очень признательна Андрису за то, что он приблизил меня к корням, что благодаря ему я познакомилась с замечательными людьми и видела то, что видела. Никогда не забуду этот удивительный Янов день в Латгалии, когда мы снимали девушек из селения Упиша. Так хочется назвать девушками этих седых женщин с огрубевшими от работы руками, больными ногами и спинами, такие они были озорные и молодые, когда пели у костра. Как сверкали и трепетали их голоса, выводя ту или другую песню! А бравый руководитель ансамбля, в то время председатель колхоза «Циня» и одновременно поэт Антон Слишанс! Он успевал оттанцевать со своими девушками, проскакать польку по траве и поднести потом кружку пива. И еще целая толпа детей, которые веселились и шалили от души. Воспоминания об этом костре Яновой ночи до сих пор греют мое сердце, как и воспоминания о женщинах из Гудениеков, которые были похожи на основательные копны сена в своих шалях, заколотых огромными сактами[18].

Андрис был большой выдумщик. Ему захотелось снять ни больше ни меньше как настоящую свадьбу суитов. Но люди же не женятся по заказу! И здесь мне надо сказать огромное спасибо руководительнице Гудениекского этнографического ансамбля Лидии Янсоне. До этого я с ней только один раз разговаривала по телефону, и, поскольку в Риге в ближайшее время должен был проходить фольклорный праздник, мы уговорились, что при встрече обо всем окончательно договоримся. И теперь в Сигулде, сидя в маленьком, но очень уютном «рафике», я слушаю гудениекских женщин. Андрису, как это часто бывало, не хватало времени, он с камерой бегал вокруг, а я терпеливо сидела с женщинами. И высидела Андрису эту свадьбу суитов. Жители Курземе — люди сдержанные, они так быстро и вдруг не бросятся на шею новому человеку, должно пройти определенное время, чтобы они оттаяли

[18] Сакта — брошь, которой закалывают шаль национального костюма.

и стали доверять вам. И Лидия свела вместе двух удивительных детей человеческих, и осенью мы могли ехать в их родной дом — снимать свадьбу.

Как и тогда, в Янов день, на второй день свадьбы гудениекские женщины пели нам. И как же они пели! А какой сказочный щавелевый суп на обед второго дня приготовила одна из них, хозяйка на этой свадьбе! Спасибо им всем.

Ночевали мы у озера Звиргзду. Могли ли мы тем утром, умываясь холодной водой, представить, что именно здесь омоет Юрис свою душу...

А еще была Литва, и я узнала, что в Литве, как у нас, есть края. И мне надо было услышать, как они звучат. Послушайте: «Дзу-ки-я». Вот Жемайтия не звучит. Жемайтия богата, Жемайтия гордая, и Жемайтия — не звучит. А Дзукия — звучит! Кажется, именно в Дзукии мы нашли поселок — совсем как этнографический музей, — где лично я замечательно отдохнула, такая тишина и покой были вокруг.

Потом начались поиски Лондона. Оказалось, что в Литве есть свой Лондон, есть своя Швейцария... В какой-то момент мы, правда, засомневались, найдем ли мы поселочек, который зовется Лондоном. Но потом, поспрашивая одного-другого литовца и поехав на авось, увидели дорожный столбик с надписью «Швейцария» и поверили, что почти тут надо быть и Лондону. И мы его нашли, этот Лондон. Проехали еще немного вперед, потом повернули направо с главной дороги и оказались на месте. И остолбенели: в том доме, у двора которого мы остановились, готовились к похоронам. В поселке, состоящем только их трех домов, умер последний житель, которому когда-то выдали первый литовской паспорт.

К сожалению, снова дали себя знать «неосуществленные мечты» членов нашей группы. Кто-то вспомнил, что давно не ел, кто-то сказал, что уже поздно и нужно возвращаться... Лично я говорила Андрису, что не слишком-то этично вваливаться в дом, где только что умер хозяин. И тут в очередной раз Андрис показал свой феноменальный дар, благодаря которому Юрис и пригласил его в «Созвездие стрелков». Ничего толком не ответив никому из нас, он вошел во двор и начал разговаривать с людьми. Он что-то тихо говорил своим собеседникам, поглаживал стоящую рядом лошадь... Чему-то будто удивлялись, а потом затихли куры... И все вокруг понемногу, постепенно успокаивалось... Андрис получил разрешение снимать. И здесь он снял самые эмоциональные кадры своего фильма.

Возвращаясь к вопросу о несбывшихся надеждах, хочу сказать, что им всем — и Андрису, и Юрису, и Гвидо — было совершенно не важно, есть ли у них еда и будет ли ночлег. Главное для них было — снимать. Они жили, как в песне: «Сложу я голову на границе, защищая свою Отчизну». И сложили.

И сегодня, когда я снова и снова вспоминаю своих мальчишек, своих дорогих ребят, мне хочется понять, почему же Андрис в конце концов пришел в «Кошкин дом», пришел к Юрису. И я думаю так: Андрису тоже, как в свое время Юрису, когда они начинали большую, тяжелую работу, было необходимо плечо друга. И свои воспоминания я закончу словами Андриса, которые стали и моими:

Остановись, Земля,
Остановитесь, облака.

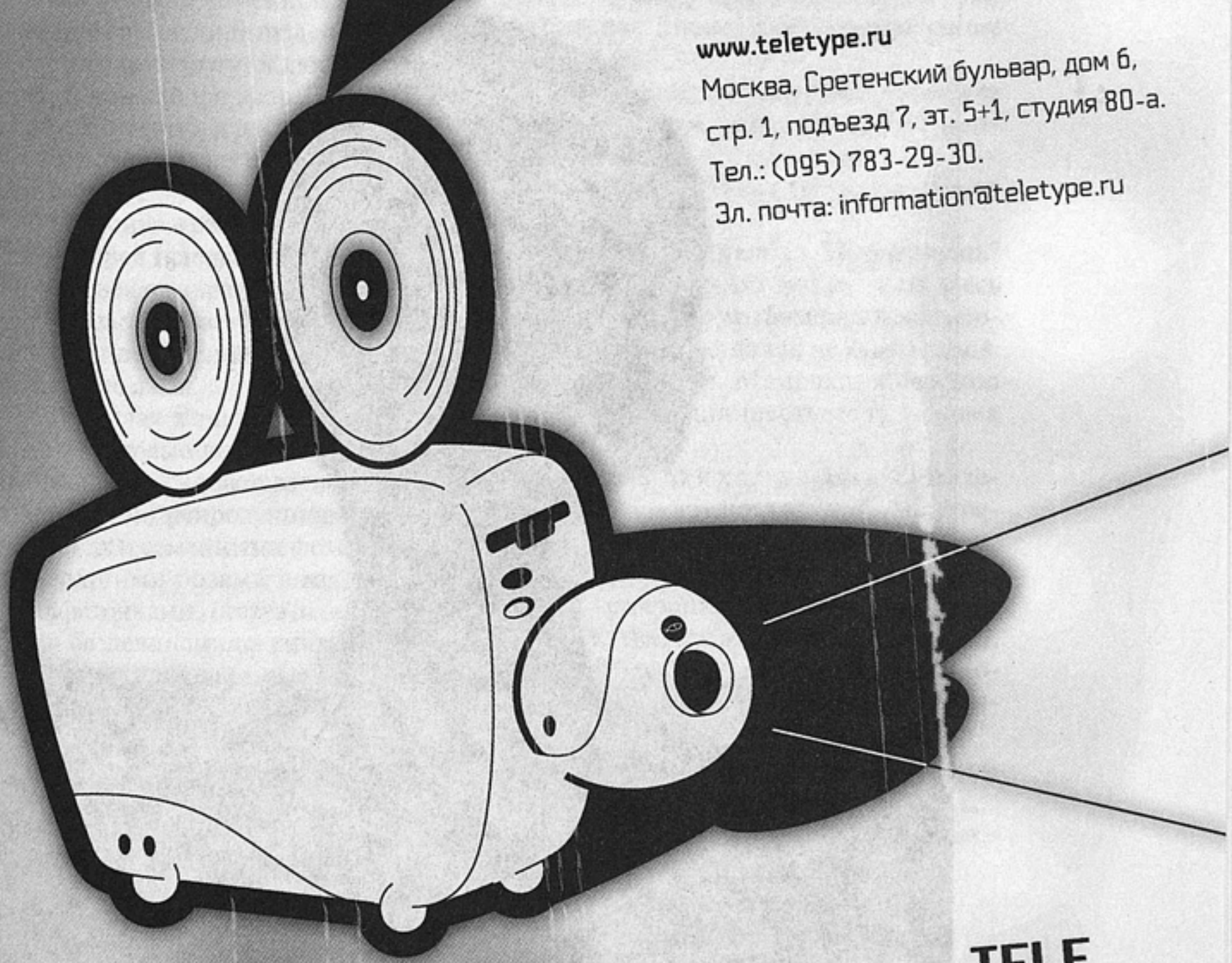
Птицы улетели...

Перевод с латышского и примечания Натальи Дюшен

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

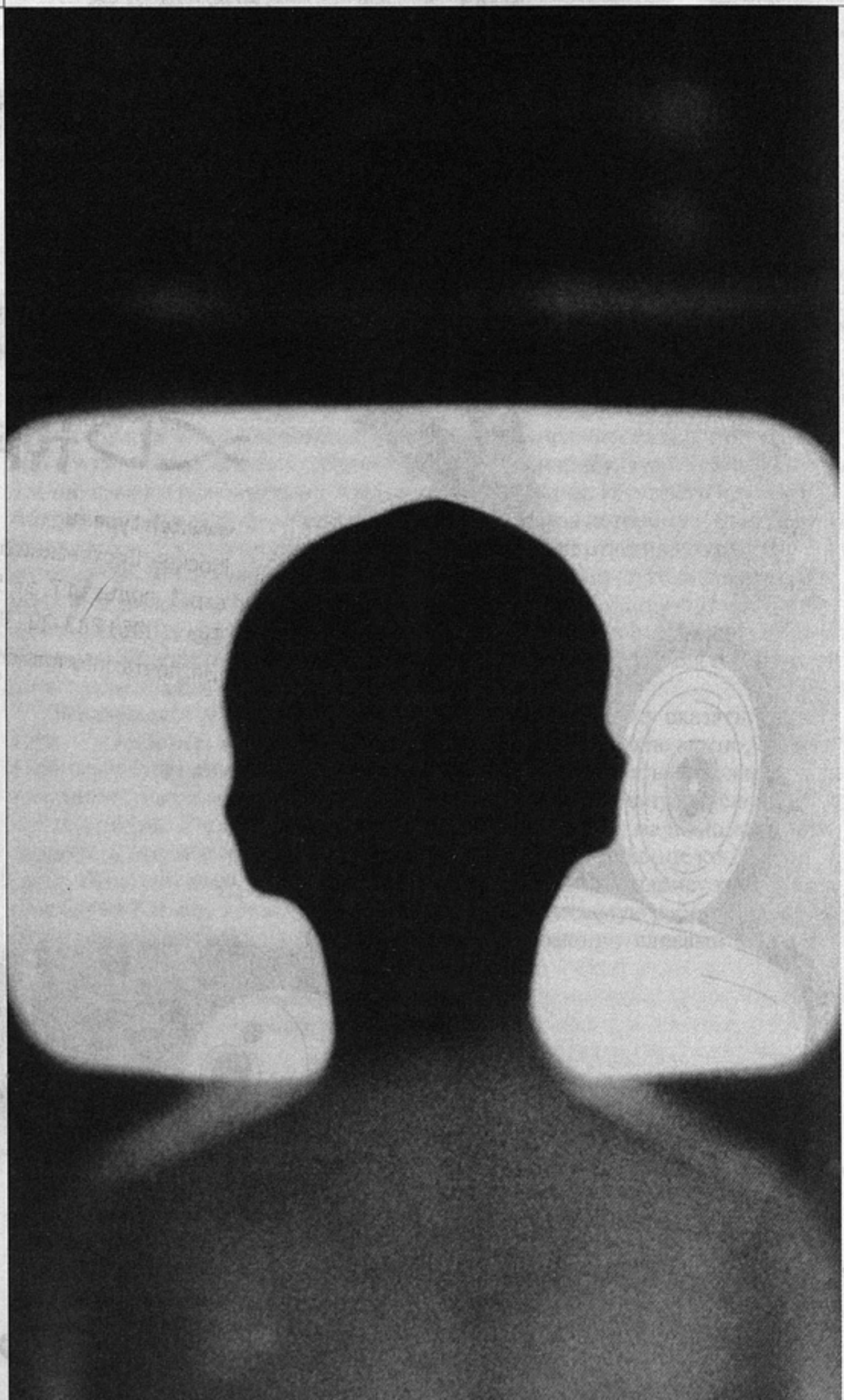
TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

Ч Т Е Н И Е



ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ

Чаепитие после смерти

Поздний вечер. Квартира матери Михаила

Женщина, мальчик и мужчина пьют чай с тортом. Обстановка — самая мирная. Лампа над столом излучает мягкий, теплый свет. Чай дымится в белых, тонких чашках. Женщина подает мальчику кусок торта на серебряной лопаточке. Все трое вдруг улыбаются друг другу, как заговорщики, будто бы они тут одни и никто их не видит. В создании уютной семейной атмосферы участвует всё: и лица людей, очень подходящие друг другу, и люстра над столом, и тонкий фарфор, и торт, который, собственно, и рекламируется... Все мелочи тщательно подобраны, включая музыку.

Мужчина в рекламном ролике и человек перед телевизором — одно лицо. Но человек на экран не смотрит. Он занят. Он заглядывает в широко открытый рот пожилой женщины, придерживая ложкой ее язык.

Пожилая женщина сидит посреди комнаты прямо под люстрой. Комната небольшая, тесно заставленная, с многочисленными репродукциями в рамках на стенах и семейными фотографиями, с засохшими розами в вазе на столе, с салфеточками, статуэточками и прочими безделицами на книжных полках.

Женщина сидит, запрокинув голову и открыв рот. При этом она умудряется поглядывать в телевизор одним глазом.

М и х а и л. Пошире рот, мама.

Небритый, усталый человек лет тридцати пяти заглядывает в глотку. В каждом его движении чувствуется врач.

М а т ь М и х а и л а. А-аааа.

М и х а и л. Нет, мама, у тебя все в порядке. Никакого воспаления.

Он осторожно поворачивает ей голову, но она убирает от себя его руки и смотрит в телевизор, на рекламное чаепитие.

Он глядит на мать. Она не может оторваться от телевизионной картинки.

М и х а и л. Мама, ты уже сто раз эту чушь видела.

М а т ь М и х а и л а. Почему чушь? Все очень мило, по-моему, и ты здесь очень милый, и улыбаешься так ласково. Мне ты никогда так не улыбаешься.

М и х а и л. Мамочка, я безумно устал, я сегодня шестьдесят человек принял.

М а т ь М и х а и л а. Надо было тебе, Миша, в артисты идти. Ты на экране лучше, чем в жизни.

М и х а и л. Конечно, там грим, свет — сплошная иллюзия.

В кухне, так же тесно заставленной, полной безделушек, салфеточек и фотографий на стенах, он моет ложку с мы-

---

Елена Долгопят — кинодраматург. Окончила сценарный факультет ВГИКа (1993, мастерская А.Степанова и Н.Фокиной). Готовит научные публикации в «Кинограф» и «Киноведческие записки». Как прозаик дебютировала в 1993 году (Минск, журнал «MEGA», № 4), публиковалась в журналах «Юность», «Знамя», «Дружба народов», «Новый мир», «Новый очевидец». Автор книг «Тонкие стекла» (2001, Екатеринбург) и «Гардеробщик» (2005, Москва).

Публикуемый сценарий — в переработанной версии — готовится к постановке в компании «Протел». Режиссер Евгений Звездаков. Генеральный продюсер Игорь Толстунов.

лом. Кладет в сушку. Вытирает руки. Идет в прихожую. Мать следует за ним. Включает ему свет.

М и х а и л *(приглаживая волосы перед зеркалом)*. Актеры — несчастные люди. Все их узнают. Точнее не их, а того, кого они изображают.

М а т ь М и х а и л а. Ты поэтому не бреешься, чтобы тебя узнавать перестали?

Из кухни доносится музыка рекламного ролика.

М а т ь М и х а и л а. Слышишь? Опять.

М и х а и л. Ну их к черту.

Сын целует мать в щеку и отворяет дверь.

Закрыв за ним дверь, мать бросается в комнату. Застает последние секунды рекламы: женщина подает мальчику кусок торта на серебряной лопаточке. Все трое вдруг улыбаются друг другу...

Поздний вечер. Ленинский проспект. Двор Михаила

Проспект, полный машин, огней, рекламных щитов. Машина сворачивает в арку большого, длинного дома. Въезжает в темный безлюдный двор. Останавливается у подъезда.

Михаил расплачивается с водителем. По приемнику вдруг начинает звучать «рекламная» музыка. Михаил напряженно смотрит на приемник. Но это просто музыка. Классическая и довольно известная. В рекламе использована лишь одна фраза из нее.

У подъезда Михаил ищет по карманам ключ.

Машина уезжает.

Ключ найден. Михаил прикладывает металлический кружок к специальной выпуклости на домофоне, и дверь открывается.

Поздний вечер. Подъезд Михаила

Михаил оказывается в просторном, гулком, сумрачном подъезде. Здесь нет консьержки. Под почтовыми ящиками белеют рекламные листки.

Михаил открывает свой ящик, выбрасывает несколько листков в картонную коробку, специально для этого поставленную уборщицей. Рассматривая счет за квартиру, идет к лифту. Нажимает на кнопку «вызов». Она загорается красным.

В лифте Михаил читает счет.

Лифт останавливается, Михаил прячет листок в карман. Закрывает металлическую дверь старого лифта, направляется к двери своей квартиры. И замирает с ключом в руке. Прямо под его дверью сидит на полу мальчик.

Михаил наклоняется над ним. Мальчик спит. Мальчик из рекламного ролика. Чистенький, аккуратный. Во сне его лицо кажется слишком бледным.

Изумленный Михаил оглядывается. На площадке полумрак, тишина. Но в тишине слышится какой-то шорох. За соседской дверью, чей выпуклый глазок смотрит прямо на Михаила.

Михаил вновь склоняется над мальчиком и трогает его за плечо. Почти сразу мальчик открывает глаза. С пробуждением в лице его появляется краска, взгляд проясняется.

Мальчик вскакивает. Нагибается было за своей курткой, но, не подняв, вновь выпрямляется и смотрит на Михаила.

А л е ш а. Здравствуйте, Михаил Петрович.

М и х а и л. Здравствуй.

А л е ш а. Вы меня не узнаете?

М и х а и л. Трудно не узнать. Только, извини, не помню, как тебя зовут. И не понимаю, что ты тут делаешь.

А л е ш а. Я Алеша. Я вас жду.

М и х а и л. Прекрасно. Зачем?

А л е ш а. Разрешите мне у вас переночевать?

Вновь шорох за соседской дверью.

Михаил смотрит на глазок, за которым ему видится проблеск света, мгновенно погасший.

М и х а и л *(тихо, но внятно)*. Прости, пожалуйста, с чего ты взял, что я пущу тебя ночевать? Я тебя не знаю совершенно.

Мальчик молчит и смотрит на Михаила.

М и х а и л. Иди домой.

Мальчик не двигается, загораживая дверь.

М и х а и л. У тебя есть дом?

А л е ш а. Есть.

М и х а и л. Вот и замечательно. *(Кладет руку мальчику на плечо, но не*

отталкивает, а говорит). Отойди, пожалуйста.

Мальчик тут же послушно отходит от двери. Внимательно смотрит, как Михаил открывает замок.

Михаил вынимает из замочной скважины ключ. Глядит на мальчика.

М и х а и л. Иди домой.

Мальчик молчит. Кто-то входит в подъезд. Слышны шаги, голоса — мужской и женский. Оживает и гудит вызванный лифт.

М и х а и л. Ты меня слышишь?

А л е ш а. Да.

М и х а и л. Спокойной ночи.

А л е ш а. Да.

Поздний вечер. Квартира Михаила

Михаил входит в свою квартиру и закрывает дверь. Поворачивает замок. Включает свет. Не расшнуровывая, стягивает кроссовки, надевает шлепанцы. Идет в кухню, включает свет.

В ослепительном свете предстает мойка с горой грязной посуды. На столе — сковородка с остатками яичницы, телевизионный пульт. По столу ползет таракан.

Михаил сщелкивает его на пол, затоптанный, давно не мытый. Наклоняется и не видит таракана.

М и х а и л. Убег.

Вынимает из кармана джинсовой куртки мобильник. Проверяет, не звонил ли кто, нет ли сообщений. Кладет трубку на стол. Поднимает с пола у плиты коробок спичек, зажигает конфорку.

Чайник кипит.

Михаил выходит из ванной с влажными волосами, в выцветшей домашней футболке и старых просторных джинсах. Выключает чайник. Берет пульт и включает телевизор, стоящий на широком подоконнике возле необыкновенно пыльного разросшегося цветка алоэ в глиняном горшке. Заваривает чай, поглядывая в телевизор. Там — новости. Показывают пожар в многоквартирном доме, кого-то выносят на носилках.

Звонит мобильник.

М и х а и л *(в трубку, открывая навесной шкафчик в поисках чистой чашки)*. Да, мама... Я вижу... Я осторожно со спичками, не волнуйся... Что поделаешь, я не люблю электрические чайники, ты это прекрасно знаешь. В них вода невкусная.

Чистых чашек нет. По телевизору передают прогноз погоды. Дикторша говорит, что в Москве завтра прохладно.

М и х а и л. Ну почему же нет лета? Оно еще только началось, еще и жара будет, и у тебя от жары давление подскочит, не дай бог.

Прогноз погоды заканчивается. Начинается реклама. Михаил мгновенно выключает телевизор.

М и х а и л. Хорошо, мама, хорошо. Давай спать ложиться, уже поздно.

Он отключает телефон. Вынимает из горы грязной посуды чашку, моет. Наливает в нее чай. Кладет сахар. Садится, привалившись спиной к стене. Кладет ноги на табурет. Берет двумя пальцами со сковородки остатки яичницы, отправляет в рот. Жует, закрыв глаза.

Тихо. Капает из плохо закрученного крана вода. Михаил открывает глаза. Пьет чай. Отставляет чашку. Встает. Идет в прихожую. Свет не зажигает, неслышно подходит к двери. Заглядывает в глазок.

Полумрак слабо освещенной площадки.

Михаил приоткрывает дверь и выглядывает.

Мальчика он замечает не сразу. Алеша сидит слева от его двери. Сидит на куртке, спиной к стене, вытянув ноги, закрыв глаза. У него бледное во сне лицо.

М и х а и л *(шепчет)*. О, черт.

Поздний вечер. Площадка у двери Михаила

Михаил выходит в тапочках на площадку. Присаживается перед мальчиком на корточки. Дотрагивается до его плеча.

Мальчик мгновенно открывает глаза.

Они смотрят друг на друга, взрослый и ребенок.

М и х а и л. Ты что, боишься домой идти?

А л е ш а. Нет, просто не хочу.

М и х а и л. Может быть, все-таки боишься, может быть, ты двойку схлопотал?

А л е ш а. Я двоек не получаю, я учусь на «хорошо» и «отлично».

М и х а и л. Потрясающе. Тогда какого черта, извини, ты торчишь здесь и не идешь домой?

Мальчик молчит.

Михаил поднимается с корточек. Мальчик тоже встает.

М и х а и л. Пол ледяной, на нем нельзя сидеть, почки застудишь.

А л е ш а. Я на куртке.

М и х а и л. Куртка не спасет.

Мальчик молчит.

В глазке соседской двери ясно зажигается свет. И затемняется — кто-то в глазок смотрит.

М и х а и л *(очень тихо)*. Тебя, наверное, уже с милицией ищут.

А л е ш а *(искренне удивляется)*. Почему? Я ничего такого не сделал.

М и х а и л. Из дому ушел. Или родители знают, где ты?

А л е ш а. Нет. Им все равно.

В соседской двери поворачивается замок. Дверь приоткрывается. Из нее выбирается на площадку бабка с маленькой кудлатой собачонкой на руках. И с огромным любопытством смотрит на мальчика.

Б а б к а *(Михаилу)*. Здравствуйте.

Тащится с собачонкой к лифту. Вызвав лифт, смотрит на Михаила и мальчика.

М и х а и л *(сквозь зубы)*. Пойдем в дом.

Поднимает куртку, сует ее мальчику в руки, подталкивает его к своей двери...

Лифт уже подошел, но бабка не спешит открывать его железную дверь.

Михаил заталкивает мальчика в квартиру и сердито оглядывается на бабку. Встретившись с ним глазами, она говорит.

Б а б к а. Запросилась среди ночи, негодница... Сынок похож на вас как, прямо одно лицо.

М и х а и л *(сердито)*. У меня нет детей.

Скрывается в своей квартире и захлопывает за собой дверь.

Б а б к а *(доверительно — собаке)*. Сначала по телевизору снимаются, а потом у них детей нет.

Собака спит у нее на руках и даже похрапывает. Бабка возвращается от лифта к своей квартире, покачивая собаку, как младенца.

Поздний вечер.
Квартира Михаила

Михаил ставит раскладушку. Бросает на нее из шкафа простыню, наволочку... Его диван уже застелен. В комнате очень немного вещей: пустые, без всяких картинок или фотографий стены, несколько книжных полок.

Алеша ополаскивает лицо. Снимает с крючка полотенце. Разглядывает два купальных халата. Один мужской, другой, очевидно, женский. В стаканчике на полочке две зубные щетки. Два дезодоранта, один мужской, другой — женский. К женскому прилип длинный светлый волос.

Мальчик ставит на место баллончики. Он выходит из ванной, идет в комнату.

Верхний свет уже погашен, слабо горит зеленоватый ночник. Михаил лежит на своем диване, лицом к спинке. За приоткрытым окном слышен шум машин, идущих по проспекту.

Мальчик тихо раздевается, бережно складывает одежду на стул у раскладушки. Садится на раскладушку, она скрипит. Снимает тапочки — женские, с огромными помпонами. Укладывается. Шаткая раскладушка скрипит под его легким телом.

За окном с воем проносится то ли пожарная, то ли «скорая», то ли милиция. Михаил тихо встает. Идет на кухню. Свет не зажигает. И так все видно: гора немытой посуды, черная масляная сковородка...

Михаил пьет воду прямо из чайника. Возвращается в комнату. Проходит мимо раскладушки.

А л е ш а *(едва слышно)*. Спокойной ночи.

М и х а и л. Спокойной ночи. *(Ложится в постель. Видит открытые глаза мальчика.)* Я хочу тебе сказать, ты первый и последний раз у меня ночуешь. Извини, ради бога, но я в твои проблемы вникать не намерен... Ты понял?

А л е ш а. Да.

М и х а и л. Я очень рад.

А л е ш а. А где ваша жена?

М и х а и л. Я не женат.

А л е ш а. У вас тапочки женские и халат в ванной.

М и а и л. У меня была подруга.

А л е ш а. Где она сейчас?

М и х а и л. Нигде. Не знаю. Давай, пожалуйста, спать. Лично мне завтра вставать рано.

Михаил закрывает глаза. Он слышит Ленинский. Ему слышится дождь, как будто льет сильный ливень. Затем все стихает.

Утро. Квартира Михаила

Раздается звонок. Михаил хлопает по будильнику, стоящему прямо на полу возле дивана. Звонок не смолкает. Михаил открывает глаза. Сияет в окно солнце. Михаил вскакивает. Он один в комнате. Раскладушка сложена и прислонена к шифоньеру. Аккуратнейшим образом свернутое белье лежит на стуле. Звонок продолжается.

Михаил бежит в кухню, хватает мобильный телефон.

М и х а и л. Алё! Слушаю.

И только тут замечает преображение кухни. Вымыта и убрана вся посуда. Мойка сияет чистотой. И плита. И стол. И сковородка на плите. И чайник отмыт и блестит. И пол! И даже веточки алоэ протерты от пыли и посверкивают влажно!

На плите, под сложенным вчетверо полотенцем, стоит кастрюля. Миша дотрагивается до нее.

М и х а и л. Теплая... Это я не тебе. Нет, я один, слава богу, просто кастрюля на плите теплая... Что в ней? *(Приподнимает крышку.)* Каша гречневая... *(Идет в прихожую, продолжая говорить.)* Нет, мама, у меня все в порядке.

В прихожей аккуратно стоят женские тапочки. Мальчик исчез, ушел, растворился.

М и х а и л. И даже посуда вся перемыта. Такие вот чудеса.

Утро. Улицы Москвы

Час пик в Москве. Ленинский практически стоит.

Толпа валит в метро. Забивается в вагоны. Лица у всех отрешенные, безразличные, замкнутые. Кто-то читает, кто-то закрывает глаза. Михаил покачивается с толпой в такт поезду.

Утро. Поликлиника

Михаил входит в поликлинику. Толпится очередь в регистратуру. Михаил проталкивается к лестнице. Поднимается. Почти бежит по коридору.

У очереди к кабинету с табличкой «Терапевт» замедляет ход.

Г о л о с а и з о ч е р е д и. Здравствуйте. Здравствуйте. Здравствуйте.

Михаил кивает на ходу.

Утро. Кабинет терапевта

Михаил входит в кабинет.

Медсестра в белом халате читает учебник по анатомии. Смотрит на рисунок руки без кожи.

М е д с е с т р а *(не отрывая взгляд от рисунка)*. Здравствуйте, Михаил Петрович.

М и х а и л. Да-да. *(Надевает халат.)* Сейчас начнем. Руки только вымою.

М е д с е с т р а *(лениво)*. Успеем.

И перелистывает страницу.

Утро. Московские улицы

Машины рвутся по московским дорогам, обгоняют друг друга, с неохотой замирают на светофорах...

Люди бегут и на «зеленый», и на «красный».

В переходах работают нищие, музыканты, валит толпа. Распространители суют в руки бегущим людям рекламные листовки... Суета, гомон, шум, толкотня...

Утро. Магазин стекла и фарфора

И вдруг — тишина, простор, чистые стеклянные витрины, в которых — дорогой фарфор: английский, немецкий, Ломоносовского завода. Стекло, хрусталь, светильники с подвесками. Тихий, безлюдный, дорогой магазин.

Алеша идет по зеркальному паркету, разглядывая стекло и хрусталь. Он зачарован узорами на фарфоре.

С разных сторон подходит к вазе из цветного стекла. Ее тон меняется от точки зрения.

Бесшумно появляется продавщица.

П р о д а в щ и ц а. Тебе помочь?

А л е ш а *(любуясь вазой)*. Очень красиво.

П р о д а в щ и ц а. Ты один?

А л е ш а. Пока да. Просто смотрю. Спасибо.

Он — единственный посетитель. Охранник в черной форме холодно следит за его осторожными передвижениями. Одет мальчик просто и чисто. И сам весь чистый, светлый, нешумный.

День. Кабинет терапевта

Михаил приставляет к спине пациента стетоскоп.

Пациент идет к окну, на ходу надевая рубашку. Останавливается у окна.

М и х а и л. Не оборачивайтесь.

Он стоит у стены, противоположной окну.

М и х а и л *(шепчет)*. Раз, два, три, четыре. *(Громко.)* Повторите, что я сказал.

П а ц и е н т *(неуверенно)*. Растение.

М и х а и л *(медсестре)*. Выпишете еще направление к ЛОРу.

Медсестра пишет. Пациент отходит от окна и садится напротив нее. За дверью раздается крик.

Г о л о с з а к а д р о м. Я инвалид! Я имею право без очереди!

Дверь распахивается. В кабинет входит старик с палкой. На его пиджаке — орденская планка. Он садится на стул у стены.

Взглянув на него, Михаил наклоняется к медсестре, что-то ей шепчет на ухо.

Все тихо. Сестра пишет. Михаил подходит к умывальнику и моет руки.

С т а р и к и н в а л и д. Я на войне воевал. Мы в разведку ходили. Меня снайпер ранил.

М и х а и л *(вытирая руки)*. Да.

С т а р и к и н в а л и д. Меня товарищ стал перевязывать, снайпер выстрелил и убил его.

М и х а и л. Да.

С т а р и к и н в а л и д. Кровь моего товарища мне в лицо полилась.

М и х а и л. Да.

С т а р и к и н в а л и д. Я почти захлебнулся его кровью.

Сестра подает рецепт и направление пациенту.

М е д с е с т р а *(пациенту, тихо)*. Зовите следующего.

П а ц и е н т *(показывает на старика инвалида)*. А он?

М е д с е с т р а. Поговорит и уйдет. Он недалеко здесь живет, вот и ходит.

П а ц и е н т. Сумасшедший?

М е д с е с т р а. Немного.

Вдруг у Михаила в кармане звонит мобильный.

Пациент уходит, вместо него появляется подросток. Старик инвалид молча сидит у двери.

М и х а и л *(в мобильный)*. Да, я вас слушаю... Что?.. Но я тут при чем?.. Он не мой сын, можете вы это понять?!

Сестра, старик и подросток смотрят на него с любопытством. Михаил теряется под их взглядами, краснеет.

М и х а и л. В любом случае, я не могу сейчас приехать... Дикость какая-то... Нет, конечно.

Отключив мобильный, Михаил восклицает сердито.

М и х а и л. Черт-те что! *(Сердито указывает подростку на стул в центре кабинета.)* Садитесь! *(Вдруг спрашивает медсестру.)* Как вы относитесь к милиции?

М е д с е с т р а. Лично я?

Подросток усаживается на стул.

П о д р о с т о к. Брата моего так избили, что два ребра сломали и опущение почки.

М и х а и л. За что?

П о д р о с т о к. Не знаю. Брат говорит, что ни за что.

Михаил, подумав, включает мобильный. Набирает номер.

М и х а и л. Простите, вы уже вызвали милицию?.. Очень хорошо... Я приеду. Но не раньше, чем через три часа... Да, разумеется... Большое спасибо.

С т а р и к и н в а л и д *(задумчиво)*. С тех пор я боюсь спать. Но спать хочется, и я сплю.

На него не обращают внимания. Врач осматривает горло подростку. Сестра направляет свет.

Старик тихо встает и уходит.

Вечер. Магазин стекла и фарфора

Распахивается высокая стеклянная дверь. Звенит колокольчик. Михаил входит в магазин, по которому утром разгуливал Алеша. Правда, уже вечер, и повсюду горят светильники, и все кажется еще уютнее, таинственнее, стекла — прозрачнее, лаковые полы — темнее.

Михаил что-то тихо говорит охраннику. Тот набирает номер на мобильном телефоне. Говорит в трубку. Появ-

ляется высокий молодой человек в сером костюме. Ведет Михаила через таинственный магазин к неприметной двери с кодовым замком. Набирает код, пропускает Михаила вперед.

На диване в небольшом уютном кабинете сидит Алеша. На столе — осколки вазы из цветного стекла.

Вечер. Московская улица

Они выходят из магазина на вечернюю улицу. Мальчик смотрит на сердитое лицо Михаила.

А л е ш а. Я нечаянно. Она из рук выскользнула.

М и х а и л. Как ты вообще сюда попал?

А л е ш а. Зашел.

М и х а и л. Зачем?

А л е ш а. Полюбоваться.

М и х а и л. Что-что?

А л е ш а. Здесь красиво. И можно потрогать, подержать.

М и х а и л. Вот ты и подержал. Спасибо, у меня были эти деньги. Спасибо, что я вообще тебя пожалел. И спасибо, что они узнали тебя по рекламе и решили поверить.

А л е ш а. Спасибо.

М и х а и л. Пожалуйста. И будем считать, что мы квиты. Я тебе отплатил за твою заботу, за мытье посуды, за кашу...

А л е ш а. Вкусная?

М и х а и л. Да, спасибо. Я уже сказал — спасибо. И прощай. В следующий раз я не приеду, учти. Пусть тебя милиция забирает и делает с тобой что хочет.

Михаил решительно идет по улице. Пускается вдогонку за подходящим к ближайшей остановке троллейбусом.

Мальчик смотрит, как он успевает вскочить в троллейбус.

Троллейбус уезжает. Мальчик направляется в противоположную сторону.

Поздний вечер. Ленинский проспект. Двор Михаила

Пролетают по Ленинскому проспекту машины. Подростки носятся по тротуару на своих скейтбордах. В большом длинном доме горят окна, за которыми движутся тени, угадывается жизнь.

Алеша входит в арку. Сворачивает во двор.

Михаил входит в арку. Сворачивает во двор.

Он видит Алешу, приближающегося к его подъезду, и замедляет шаги. Прячется за дерево. Ждет. Наблюдает.

Дверь его подъезда открывается. Из нее выходят мужчина и женщина. Алеша успевает проскользнуть в уже закрывающуюся дверь.

Михаил разворачивается и идет со двора — к арке.

Поздний вечер. Подъезд Михаила

В подъезде сумрачно и тихо. Гудит лифт.

Мальчик звонит в квартиру Михаила. Никто не подходит.

Дверь соседской квартиры приоткрывается, из нее высовывается бабка. Мальчик вновь надавливает кнопку звонка.

Б а б к а. Нету его.

Мальчик оборачивается.

Б а б к а. Нету.

А л е ш а. Спасибо, я понял.

Мальчик спокойно опускается на корточки возле двери.

Б а б к а. Ждать будешь?

Мальчик не отвечает и, чтобы не разговаривать, прикрывает глаза.

Бабка выходит на площадку. Подходит к мальчику.

Б а б к а. Пойдем ко мне.

Мальчик открывает глаза.

А л е ш а. Зачем?

Б а б к а. Чай попьем, о жизни потолкуем.

Мальчик в замешательстве.

Б а б к а. Не бойся, мы услышим, когда он придет. Я все слышу. Я вижу средне, а слышу очень хорошо, даже не сомневайся, а псина моя еще лучше слышит, хотя тоже старая, чуть кто на площадку, она мне голос подает.

Мальчик смотрит нерешительно.

Поздний вечер. Квартира бабки

Темно-золотой чай наливается в простые чашки. Кроме двух чашек на столе стоит сахарница, вазочка с недорогими конфетами, тарелка с белым хлебом, масленка.

Б а б к а. Ты покрепче любишь?

А л е ш а. Да.

Мальчик сидит ровно и чинно за ее бедным столом. Небольшой телевизор приткнулся прямо на столе, у стены. Экран его погашен.

Б а б к а. И послаще? Клади сахар, не стесняйся.

А л е ш а. Я с конфетой.

Б а б к а. А я и с тем, и с другим.

Они пьют чай, собака похрапывает на полу.

Слышен гул лифта. Они оба перестают жевать, прислушиваясь. Лифт останавливается.

Б а б к а. На пятом. Это, наверное, Гаврилов приехал, он обычно в это время возвращается.

Она бросает прислушиваться и принимается за чай. Мальчик следует ее примеру. Он как-то очень церемонно берет конфету, разворачивает. Прихлебывает из чашки очень тихо.

Прямо перед его глазами, на стене, календарь за 1986 год. Бабка улавливает его взгляд, оборачивается. Читает, будто впервые видит.

Б а б к а. Тыща девятьсот восемьдесят шестой... Ты небось не родился еще?

А л е ш а. Не родился.

Б а б к а. А мне лень за временем спешить.

Вновь гудит лифт, и вновь они прислушиваются к его гулу.

Поздний вечер. Квартира матери Михаила

В темной комнате, взгромоздившись на стул, стоящий на столе, возится под потолком с люстрой Михаил. Мать снизу подсвечивает ему фонариком.

Лампы в люстре разбиты вдребезги. Михаил плоскогубцами пытается выкрутить патроны.

М а т ь М и х а и л а *(видимо, в ответ на его вопрос)*. Ты знаешь, я никогда не могла прочитать «Мастера и Маргариту». В этот раз думаю: нет, надо все-таки, все читали, даже Марья мне вчера сказала, что читала. Марья меня и доконала, мне она всегда казалась глуповатой...

Михаил, двинувшись на стуле, едва не падает.

М а т ь М и х а и л а. Осторожно!.. Господи Иисусе, прости меня, грешную.

И она пытается перекреститься рукой с фонариком.

М и х а и л. Мама!

Свет выравнивается.

М а т ь М и х а и л а. В общем, когда я узнала, что даже Марья прочитала, деваться некуда. Села вот прямо здесь, в комнате, телевизор не включала, даже салфеткой его накрыла, чтобы не соблазниться, и читала всю ночь. Немножко, конечно, пропускала, но, в общем, все осилила. И вот, Миша, как только я дочитала до последней строчки, лампа надо мной взорвалась.

Ее голос значителен, но Михаила эта значительность не трогает. Он подает ей газету с вывернутыми патронами и осколками.

М и х а и л. Лампочки давай. *(Вворачивает лампы.)* Включай.

Мать щелкает выключателем. Свет вспыхивает. Освещаются полки с безделушками, телевизор, накрытый салфеткой, стены с картинками, семейными фотографиями, среди которых больше всего — снимков маленького Михаила.

М а т ь М и х а и л а. Ты таким милым был в детстве... Разогреть тебе макароны?

Михаил слезает со стула, со стола. Снимает стул, газету, на которой он стоял, поправляет скатерть.

Поздний вечер. Квартира бабки

Бабка дремлет, сидя за столом. Мальчик тихо встает, бесшумно собирает в мойку посуду. Пускает тоненькую неслышную струйку. Моет чашки.

Старуха спит, собака похрапывает. Вдруг гудит лифт. Мальчик замирает, заворачивает кран. Лифт останавливается где-то выше.

Поздний вечер. Квартира матери Михаила

Прямоугольник ослепительно-белой простыни.

Миша и мать растягивают ее за концы. Стелят на диван.

М а т ь М и х а и л а. Одеяло тебе достать теплое?

М и х а и л. И без того жарко. Безумный май.

Поздний вечер. Квартира бабки

Мальчик домывает чашку и ставит в сушилку. Закрывает кран.

Старуха и собака спят. Мальчик крадется из кухни, в прихожую. Открывает дверь. Покидает квартиру.

Поздний вечер. Квартира матери Михаила

Михаил стоит у застеленного дивана. Мать вынимает из бельевого шкафа подушку, бросает ее сыну.

М а т ь М и х а и л а. Ты сдал, что ли, свою квартиру?

Михаил ловит подушку.

М и х а и л. В смысле?

М а т ь М и х а и л а. Может, на одну ночь, я не знаю. Может, тебя приятель какой попросил, может, ему с девушкой встретиться негде.

М и х а и л. Что за глупости?

М а т ь М и х а и л а. Видишь ли, сынок, я что-то не припомню, когда ты последний раз у меня ночевал.

М и х а и л. Я просто не очень люблю у тебя ночевать. Точнее, не у себя ночевать.

М а т ь М и х а и л а. Вот именно.

Михаил бросает на диван подушку. Снимает брюки, кидает их в кресло. Садится.

М и х а и л. Мне действительно не хотелось сегодня домой. Без особой причины, в общем.

М а т ь М и х а и л а. Жениться тебе надо.

М и х а и л. Не спорю.

Поздний вечер. Подъезд Михаила

Мальчик подходит к двери Михаила. Прислушивается. Звонит. Ни звука за дверью.

Утро. Двор дома на Ленинском

Старая кудлатая собачонка тащится по двору, обнюхивает кусты, траву, брошенную кем-то пачку от сигарет.

Б а б к а *(сердито)*. Фу! *(Вдруг сладко, умильно улыбается.)* Доброе утро.

М и х а и л. Здравствуйте.

Он идет к подъезду. Бабка, позабыв о собаке, смотрит ему вслед.

Собака тем временем увлеченно знакомится с нахального вида дворнягой. И даже пытается ее куснуть.

Утро. Подъезд Михаила

Михаил подходит к своему почтовому ящику. В нем что-то белеет. Он открывает ящик, вынимает пачку рекламных листков и белый конверт. Рекламные листки Михаил выбрасывает.

Конверт не надписан. В лифте Михаил его распечатывает. В конверте деньги. И короткая записка на обрывке тетрадного листа: «Возвращаю долг. Спасибо. Алеша».

Михаил не сразу решается выйти из лифта. С опаской открывает железную дверь. Но на площадке пусто. Никто не караулит его у квартиры.

Прежде чем сунуть ключ в замочную скважину, Михаил тревожно оглядывается. Никого.

Утро. Квартира Михаила

Михаил сидит на кухне. На столе перед ним белеет конверт с деньгами и запиской.

Михаил набирает номер на телефоне. По телевизору показывают новости: где-то наводнение, где-то демонстрация, где-то дают концерт...

Дозвонившись, Михаил отключает в телевизоре звук.

М и х а и л. Ирка? Привет. У тебя есть пять минут? Скажи, пожалуйста, тот мальчик, который с нами снимался... Откуда ты его взяла?.. Раз спрашиваю, значит, надо... С улицы? То есть ты даже адреса его не знаешь? Да мне все равно, по какой причине, мне его адрес нужен. В каком районе ты его нашла хотя бы?

Михаил отключает телефон и уходит из кухни. В его отсутствие начинается реклама.

Михаил возвращается с толстым телефонным справочником. Садится и некоторое время смотрит рекламу. Раскрывает справочник. Звонит.

М и х а и л. Здравствуйте, простите за беспокойство, не в вашей школе учится мальчик Алеша, снявшийся в рекламе?.. Да, это с телевидения, редактор, мы не успели записать его адрес... Не у вас?.. Простите.

Смотрит в справочник и набирает другой номер. Берет телевизионный пульт и перебегает с одного канала на другой. Натыкается на «свою» рекламу: женщина на серебряной лопаточке подает мальчику кусок торта...

М и х а и л. Алё, это школа? Скажите, пожалуйста...

...Они улыбаются друг другу, как три заговорщика.

День. Алешина квартира

Алеша в ванной. Дверь заперта. Алеша стирает.

Стены в жутком состоянии, с подтеками, с отбитой до штукатурки краской, с надписью в стиле «граффити»: «Козлы». Тут же надпись фломастером: «Захочешь, позвони». И номер телефона. В старой чугунной ванне — ржавые пятна. Эмаль отбита, в трещинах.

Алеша яростно трет в тазу с мыльной водой свое белье. В ванную стучат. Алеша не реагирует.

В е р к а. Эй!

Дверь трясется.

Алеша включает воду и начинает полоскать белье.

В е р к а. Открой, гаденыш!!!

Алеша начинает тихо напевать. Выключает воду, отжимает белье.

Перед дверью в ванную стоит женщина в замызганном домашнем халате, босая, растрепанная. У нее отекшее лицо, пустой взгляд.

Дверь отворяется.

Женщина загораживает Алеше дорогу. В его руках таз с бельем.

В е р к а. Пришибу.

Толкает Алешу назад в ванную.

А л е ш а *(невинно)*. Ты чего, Вер?

В его глазах — чистосердечное изумление.

В е р к а. Почему дверь не отворял?

А л е ш а. Я не знал, что ты за дверью.

В е р к а. Вот дерьмо! Я стучала.

Она вновь толкает его, так, что он натыкается спиной на умывальник.

А л е ш а. Я не слышал, прости.

Говорит он так тихо, так спокойно, взгляд его так невинен, что женщина теряется и отступает. Говорит ему вслед.

В е р к а. Блаженный.

Алеша идет через комнату к распахнутой балконной двери. В комнате прямо на заляпанном полу у стены постелено одеяло. На нем кто-то спит, накрывшись с головой драной простыней. Торчат босые ступни.

Через спящего переползает ребенок и оказывается на грязном полу перед пустой жестяной банкой из-под пива. Он берет банку и бьет ею об пол.

Посреди комнаты стоит стул с одеждой спящего. В углу на тумбочке работает телевизор. Звук довольно громкий. Рассказывают о путешествии в дальнюю экзотическую страну.

Выйдя на балкон, Алеша слышит рассказ о блюдах, которые готовят в этой стране на Новый год. Он начинает развешивать белье и вдруг замечает идущих через двор Михаила и очень молодую, скромно одетую женщину — учительницу Алеши Татьяну Сергеевну.

Они тоже видят его. Татьяна Сергеевна машет мальчику рукой. Алеша на миг столбенеет, затем бросает в таз так и не повешенные трусы, летит через комнату и темную прихожую к входной двери, открывает замок, выбегает на площадку...

День. Площадка в Алешином подъезде

Алеша уже слышит шаги и голоса Михаила и учительницы. Быстро и бесшумно взбегает вверх на два марша. И там затаивается. Он слышит, как Михаил и Татьяна Сергеевна поднимаются, подходят к двери.

Т а т ь я н а С е р г е е в н а *(за кадром)*. У них нет звонка.

М и х а и л *(за кадром)*. Вижу.

Стук в дверь. Скрип, очевидно, дверь сама собой отворяется.

М и х а и л *(за кадром)*. Можно?

День. Квартира Алеши

Михаил и Татьяна Сергеевна входят друг за другом в полутемную прихожую.

Т а т ь я н а С е р г е е в н а *(зовет)*. Алеша.

У нее милое, застенчивое лицо.

Слышен плеск воды из ванной, звук телевизора, храп, вдруг — грохот и рев ребенка. Учительница и Михаил спешат в комнату.

Татьяна Сергеевна подхватывает на руки плачущего ребенка, ему года два. Видимо, малыш попытался взобраться на стул и упал вместе с ним.

Храпящий вдруг переворачивается на спину. Это мужчина лет сорока, давно не бритый. Перевернувшись, он сбивает простыню, которой был накрыт, и продолжает храпеть. Его тело испещрено татуировками, на которые Татьяна Сергеевна робко старается не смотреть, а Михаил разглядывает с большим изумлением.

Вода в ванной стихает. Учительница подносит ребенка к телевизору, малыша привлекает цветная картинка, и он тянется к экрану рукой, даже смеется.

Михаил поднимает стул и упавшую с него одежду. Вешает ее на спинку стула.

В е р к а *(за кадром)*. Здрасьте.

Михаил оборачивается на голос. Видит только что вышедшую из ванной женщину с отекшим лицом.

Т а т ь я н а С е р г е е в н а. Здравствуйте, Вера.

Ребенок на руках Татьяны Сергеевны сидит тихо и смотрит в телевизор.

М и х а и л. Здравствуйте.

В е р к а. А это кто такой? *(Тут же узнает.)* А! Ты из телевизора, ты с Алешкой снимался. *(Она близко подходит к Михаилу, так, что он даже отступает, чтобы не чувствовать ее дыхания. Но она приближает к нему свое лицо.)* Сколько тебе денег отвалили за рекламу?

М и х а и л *(зло)*. Сколько надо.

В е р к а. А Алешке сколько?

М и х а и л. Вы бы у него и спросили.

В е р к а. Он, гаденыш, их куда-то спрятал, или отобрал у него кто-то...

Она жестко и пристально смотрит Михаилу в глаза. Вдруг берет его за ворот рубашки. Он сбрасывает ее руку.

М и х а и л. Где Алеша?

В е р к а. Черт его знает...

Она смотрит на балкон.

Но Алеши на балконе нет. Висят на веревке носки, которые он успел повесить, стоит на полу таз с бельем.

В е р к а. Алешка!!!

Верка кричит так громко, что ребенок на руках учительницы вновь начинает плакать.

Мужчина вдруг прекращает храпеть и открывает глаза.

М у ж ч и н а *(ребенку)*. Заткнись! *(Татьяне Сергеевне.)* Заткни его!

Он приподнимается, хватает с пола пустую жестянку из-под пива и швыряет в ребенка. Попадает в телевизор, правда, без последствий.

Верка молча забирает у Татьяны Сергеевны орущего ребенка, тащит его на балкон и оставляет его там. Закрывает за собой балконную дверь, чтобы заглушить ор.

Т а т ь я н а С е р г е е в н а. Вы дождетесь, Вера, что вас лишат родительских прав.

В е р к а. Ты своих роди, а потом указывай.

М у ж ч и н а. Пошли вон.

Он переворачивается лицом вниз, натягивает на голову простыню.

В е р к а *(учительнице, с ненавистью)*. Алешка что-то натворил?

Т а т ь я н а С е р г е е в н а. Нет.

В е р к а. Двойку получил за год?

Т а т ь я н а С е р г е е в н а. Нет.

В е р к а. Тогда с какой стати меня прав лишат? Учится хорошо, ведет себя тихо. Кто его таким воспитал, ты, что ли?

Т а т ь я н а С е р г е е в н а. У него даже места для занятий нет. И спит он на кухне.

В е р к а. Много ты знаешь, где он спит. У нас одна комната на четверых, к твоему сведению. У нас на хлеб денег не хватает.

Т а т ь я н а С е р г е е в н а *(совсем тихо)*. На водку у вас зато хватает.

В е р к а *(угрожающе шипя, подступает к ней)*. Чего?

Михаил отодвигает ее, берет покрасневшую, напуганную собственной храбростью Татьяну Сергеевну под руку и тащит вон из квартиры.

День. Площадка в Алешином подъезде

Алеша, сидя на верхней площадке, слышит, как они выходят, как быстро спускаются по лестнице, как распахивается дверь его квартиры.

В е р к а *(за кадром, вопит)*. Я на тебя жалобу напишу, что ты без спросу в дом ломишься!

Никто не отвечает, шаги стихают.

В е р к а *(за кадром, спокойно)*. Сволочи.

Дверь захлопывается.

Утро. Поликлиника

Очередь в больничном коридоре.

П о ж и л а я ж е н щ и н а *(девушке)*. Днем не болит, даже забываю, а ночью спать не могу...

В конце коридора появляется Михаил. Завидев его, женщина мгновенно смолкает. Да и все в очереди смолкают при его появлении. Женщина в очках, до того споро вязавшая детский носочек, замирает, спицы останавливаются в ее руках. Все наблюдают за приближением Михаила.

Г о л о с а и з о ч е р е д и. Здравствуйте. Здравствуйте. Здравствуйте.

Есть что-то необычное во взглядах, в тишине, которая не прерывается, пока Михаил идет к кабинету. Михаил теряется. У него чувство, что все происходит во сне. Среди сидящих молча людей он вдруг видит Алешу. Мальчик сидит скромно и тихо, положив руки на колени.

Очередь затаив дыхание наблюдает за их встречей. Мальчик прямо встречает взгляд Михаила.

А л е ш а. Здравствуйте.

М и х а и л. Здравствуй.

Кажется, что он хочет сказать что-то еще. Но не говорит, открывает дверь кабинета, скрывается за ней.

Через секунду из кабинета выглядывает медсестра.

М е д с е с т р а *(первому в очереди)*. Заходите.

Тучный человек с трудом поднимается со стула. Когда дверь за ним закрывается, очередь оживает, возобновляются разговоры.

П о ж и л а я ж е н щ и н а *(девушке)*. Иногда всю ночь не сплю, так болит.

Девушка сочувственно кивает.

Женщина в очках возобновляет вязание. Спицы быстро мелькают.

Дверь отворяется. Медленно выходит тучный человек, он дышит тяжело и прерывисто.

Т у ч н ы й ч е л о в е к *(Алеше)*. Иди.

Как только Алеша встает, очередь вновь замолкает. Останавливаются спицы. Он скрывается за дверью.

П о ж и л а я ж е н щ и н а *(девушке)*. Он правда его сын?

Д е в у ш к а. Не знаю.

Г о л о с и з о ч е р е д и. Правда-правда.

Ж е н щ и н а в о ч к а х. Ничего удивительного.

Ее спицы приходят в движение.

День. Кабинет терапевта

Алеша садится за стол напротив Михаила. Медсестра за своим столом перебирает медицинские карты.

М е д с е с т р а. Где твоя карта?

А л е ш а. У меня нет.

М и х а и л. Ничего, Валя, я его и без карты осмотрю.

Валя пожимает плечами, садится за свой стол, открывает учебник анатомии.

М и х а и л. На что жалуемся?

Мальчик молчит. Михаил встает из-за стола.

М и х а и л. Снимай рубашку.

Он стоит перед мальчиком, который, сняв свою рубашку, аккуратно ее складывает и вешает на спинку стула.

М и х а и л. Повернись.

Тело у мальчика худое, бледное, в синяках и ссадинах. Руки Михаила в сравнении с этим телом кажутся большими и грубыми.

М и х а и л. Ты совсем не загораешь?

А л е ш а. Не люблю.

М и х а и л. Напрасно. Понемногу очень хорошо. По утрам солнце хорошее, полезное.

Он прослушивает мальчика.

М и х а и л. Дыши... Не дыши... *(Выпрямляется.)* Легкие у тебя в порядке. Сердце тоже, слава богу. Синяков бы, конечно, больше не надо. Одевайся.

Он наблюдает, как мальчик надевает рубашку, начинает застегивать пуговицы... Медсестра с интересом следит за происходящим, забыв о книге.

М и х а и л *(медсестре, не оборачиваясь к ней)*. Валя, будь добра, принеси марлю.

М е д с е с т р а. Да у нас есть, в шкафу лежит.

М и х а и л. Еще принеси. И перчатки захвати.

М е д с е с т р а. Поняла, поняла, поня-ла.

Медсестра, усмехнувшись, встает. Идет не спеша.

Дверь за ней закрывается.

Михаил берет стул и садится перед мальчиком. Алеша стоит перед ним и внимательно смотрит.

М и х а и л *(тихо)*. Значит, так, до десяти вечера ты должен быть дома всегда, после десяти я тебе дверь даже не открою...

Взгляд Алеши вдруг светлеет, яснеет, на лице появляется румянец.

М и х а и л. ...чтобы никаких жалоб на тебя не было, ни от соседей, ни из школы, ни, тем более, из милиции.

Лицо мальчика светится счастьем.

М и х а и л. Мне проблем не надо, понимаешь? Я люблю спокойную, размеренную жизнь. И если ты хочешь быть со мной в одном доме, не нарушай мое спокойствие... Что молчишь?

Мальчик счастливо кивает.

М и х а и л. На все согласен, что ли?

Мальчик вдруг улыбается. Михаил впервые видит его улыбку не в рекламном виртуальном мире, а в реальности. Осторожно кладет большую руку на его голову. Поправляет разлохматившиеся волосы.

День. Квартира Михаила

Солнечный день. Окна в квартире на Ленинском распахнуты. Алеша стоит на подоконнике и протирает насухо стекло.

В комнате появился новый диванчик — для Алеши. Шкафчик — для Алеши. И даже письменный стол. И полка с учебниками. Целый угол ему выделен.

Алеша смотрит вниз, на улицу. На прохожих, на толпу машин.

Спрыгивает в комнату, прикрывает раму, любуется сквозь прозрачное стекло на свет. Замечает пятно. Протирает.

Снимает пыль с книжной полки.

В ведро с шумом льется вода.

Алеша бросает в ведро тряпку.

Моет пол.

Солнечные квадраты на чистом полу...

Алеша отжимает тряпку.

Выливает грязную воду в унитаз.

Алеша умывается.

Снимает с себя домашнее. Переодевается.

Смотрит на себя в зеркало шкафа. Аккуратный светленький мальчик, в синих джинсах и белой, без единого пятнышка футболке.

Алеша обходит весь дом, закрывает все окна. В кухне трогает землю в горшке с алоэ. Поливает цветок. Смотрит, выключен ли газ.

Вынимает полупустой пакет с мусором из ведра под умывальником. Идет в ванную. Бросает в пакет женский дезодорант, зубную щетку. Снимает с крючка женский халат. Сворачивает поплотнее. Запихивает в пакет.

Идет в прихожую. Кладет сверху в пакет тапочки с помпонами.

День. Двор дома на Ленинском

Алеша выходит из подъезда в обнимку с мусорным пакетом. Тапочки смотрят ему в лицо.

Алеша направляется к мусорным бакам. Под ноги ему подкатывается кудлатая собачонка. Она обнюхивает его сандалеты и машет куцым хвостом.

Б а б к а. Фу!

Подхватывает на руки собачонку.

А л е ш а *(радостно)*. Здравствуйте.

Б а б к а. Здравствуй, милый. Ты все по хозяйству?

Она с огромным любопытством разглядывает тапки с помпонами.

А л е ш а *(гордо)*. Порядок навел.

Алеша тащит мешок к бакам.

Бабка с собакой на руках бежит за ним.

Б а б к а. Погоди!

Алеша останавливается.

Б а б к а. Ты зачем такие хорошие тапочки выбрасываешь?

А л е ш а. Они нам ни к чему.

Б а б к а. Можно посмотреть?

А л е ш а. Конечно.

Бабка отпускает собачонку, берет тапочки.

Б а б к а. Целые. Почти новые.

А л е ш а. Берите.

Бабка мгновенно запихивает тапочки в карман большого старого мужского плаща.

День. Московская улица

Алеша быстро идет по улице. На переходе ждет, когда загорится зеленый. Замечает, что старик не решается ступить с тротуара на дорогу. Берет под руку старика и помогает ему перейти.

День. Квартира бабки

Собачонка на бабкиной кухне лакает из миски воду. К ней подходят ноги в тапочках с большими помпонами. Собачонка лает на чужие тапочки.

Б а б к а. Совсем, старая, ошалела.

Она не только в новых тапочках, но и в новом халате.

Вынимает из шкафчика жестянку с заваркой. На столе у нее закипает электрический чайник.

Она слышит знакомую «рекламную» музыку и подходит к телевизору поближе. Он у нее стоит прямо на столе, под календарем 1986 года.

...Мальчик, мужчина и женщина сидят за столом под уютным светом низко опущенной зеленой лампы...

День. Улица у метро. Алешин двор

Алеша выходит из метро на московской окраине. Идет через двор к своему дому.

Балконная дверь распахнута. Из нее ревет музыка. Слышно издалека.

День. Алешин подъезд

Алеша заходит в грязный, заплеванный подъезд, поднимается по лестнице. Дверь его квартиры приоткрыта, музыка грохочет.

День. Алешина квартира

Алеша входит в темную прихожую. Музыка грохочет из комнаты. Из кухни слышен гомон многих голосов. Дымно, прокурено. Музыка вдруг обрывается. Звякает посуда.

Из кухни идет мужчина, спавший на полу во время визита Михаила и Татьяны Сергеевны. Он фактически сталкивается с Алешей. Ни слова не говоря, походя, дает ему затрещину, так что Алеша отлетает к стене. Идет в комнату.

Алеша юркает в ванную и запирает за собой дверь. На стене к знакомым надписям присоединился рисунок голой дамочки в туфлях на высоком каблуке.

Вновь загрохотала музыка. Алеша опускается на колени и выволакивает из-под ванны большой плоский ящик с инструментами, мотками проволоки, гвоздями в жестяных банках. Плоскогубцы, пассатижи, шило, молоток, отвертки... В этом собрании Алеша находит заточку. Вытягивает из-под ванны тряпицу, заворачивает в нее заточку, задвигает ящик, встает с колен.

Он выходит из ванной. В коридоре стоит и курит веселый, пьяный парень.

Веселый парень. Привет, Алешка.

Алеша. Привет.

Веселый парень. Ты где пропадал?

Алеша. В ванной.

Веселый парень. Чего ты там делал?

Алеша. Мылся.

Веселый парень. Слушай, ты такой смешной, когда из ванной выходишь.

Алеша направляется к прихожей. Парень следует за ним. Алеша включает свет. Снимает с крючка старую джинсовую куртку. Заточку в тряпице пристраивает во внутренний карман. Сдергивает с крючка бейсболку, надевает. Она ему велика.

Веселый парень *(изумленно)*. Слушай, это моя бейсболка.

Алеша, взглянув на парня, снимает бейсболку, плотнее затягивает ремешок. Надевает уменьшившуюся бейсболку так, что лица практически не видно под длинным козырьком.

Парень завороженно смотрит. Музыка грохочет, бубнят голоса, раздается смех.

Алеша выходит из квартиры. Парень видит, как закрывается дверь, спохватывается, бежит за Алешей, выглядывает на площадку. Но того уже нет.

Молодая женщина поднимается по лестнице.

Молодая женщина. Опять у вас содом.

Веселый парень. Чего?

Молодая женщина. Шум дикий. Сейчас милицию вызовем.

Веселый парень. Днем имеем право.

Молодая женщина. У вас ребенок маленький.

Веселый парень. Вот мы его день рождения и отмечаем... Чего? Забыла, куда идешь? На третий этаж тебе.

Парень шарахает дверью ей в лицо.

Молодая женщина *(тихо)*. Урод.

День. Улица у метро

Алеша подходит к газетному киоску у метро.

Алеша. Пожалуйста, мне «Семь дней», «МК» и... еще что-нибудь.

Киоскерша. Что именно?

Алеша задумывается. Мужчина, стоящий за ним, очевидно, спешит. И все люди вокруг спешат: в метро, из метро, на автобусы и троллейбусы — место оживленное, здесь раздумывать не дадут.

Спешащий мужчина. Дайте мне «Коммерсант».

Подвигает Алешу, чтобы добраться до окошечка. Подает деньги.

День. Кафе

В небольшом кафе народу немного. Сидит парочка в углу. Говорят они тихо,

а смеются громко. Звучит ненавязчивая, спокойная музыка. Свет — мягкий.

Алеша устроился за столиком у окна. Куртку он снял и аккуратно положил на свободный стул. Бейсболку повернул козырьком назад.

Он откладывает меню, разворачивает «Коммерсант», вынимает цветное приложение. Перелистывает.

Подходит официантка.

О ф и ц и а н т к а. Что будете заказывать, молодой человек?

Официантка улыбается Алеше. И он ей улыбается в ответ.

А л е ш а. Кофе с молоком, большую кружку.

О ф и ц и а н т к а. Фильтровой?

А л е ш а. Да. И...

О ф и ц и а н т к а. Сладкое?

А л е ш а. Нет, пока.

О ф и ц и а н т к а. Тогда... Ты что больше любишь, рыбу или мясо?

А л е ш а *(смеется)*. Я все люблю.

О ф и ц и а н т к а. Сэндвич с ветчиной будешь?

А л е ш а. Чего принесете, то и съем.

О ф и ц и а н т к а. Деньги-то у тебя есть?

Алеша с готовностью стремительно выхватывает из кармана джинсов купюры. Хорошенькая, молоденькая официантка смеется.

О ф и ц и а н т к а. О-о! Ты богач, на пять человек хватит.

А л е ш а. А я у вас долго сидеть буду. За шестерых.

Она уходит. Алеша перелистывает приложение. Смотрит глянцевую картинку. И — поворачивается к окну.

На противоположной стороне узкого переулка стоит особняк. В окне на первом этаже можно различить — не очень четко — чей-то силуэт; там, за этим окном, очевидно, кто-то работает за компьютером. Закуривает. Видно, как вспыхивает огонек.

О ф и ц и а н т к а. Прошу!

Алеша испуганно вздрагивает. Официантка принесла ему кофе и сэндвич. Алеша отодвигает газеты. Она составляет на стол кружку, кладет завернутые в салфетку нож и вилку, ставит тарелку с сэндвичем.

А л е ш а. Спасибо.

О ф и ц и а н т к а. На здоровье.

Она уходит не сразу. Наблюдает за тем, как Алеша аккуратно разворачивает салфетку, берет нож и вилку, совершенно, как требуют правила.

Видно, что официантка хочет что-то спросить. Но, не решившись, она уходит.

Алеша жует, прихлебывает кофе, смотрит свои газеты, но больше всего он смотрит в окно.

Человек в особняке встает и подходит к своему окну. Приоткрывает фрамугу.

Алеша откидывается на спинку стула, словно пытается спрятаться за занавеской.

Человек — смутно различимый, понятно только, что он высокий, крупный, — курит у своего окна.

Подходит официантка, собирает грязную посуду.

Посетителей в кафе уже прибавилось. Почти все столики заняты. Сквозь музыку пробивается чей-то разговор.

П е р в ы й д е в и ч и й г о л о с. Она меня спрашивает: «Вы в Сиде летаете?». Я говорю: «Нет». «Так, — говорит она, — а куда вы летаете?» «А куда вам нужно? — я спрашиваю. «Я же вам уже сказала. В Сиде». «Но мы туда не летаем, к сожалению». «Так, — она опять, — а куда вы летаете». Я: «А куда вам надо?»

В т о р о й д е в и ч и й г о л о с. Идиотизм.

П е р в ы й д е в и ч и й г о л о с. Она мне опять: «Я же вам русским языком сказала, кажется, куда мне надо. В Сиде».

В т о р о й д е в и ч и й г о л о с. Кошмар.

П е р в ы й д е в и ч и й г о л о с. Я: «Но мы туда не летаем».

О ф и ц и а н т к а. Теперь сладенького?

А л е ш а. А сколько времени?

О ф и ц и а н т к а. А ты сладкое по часам ешь?

А л е ш а. Сегодня — да.

О ф и ц и а н т к а. Видишь часы над барной стойкой? Они правильно идут.

Часы показывают четыре часа.

А л е ш а. Нет, сладкое я минут через сорок попрошу. А пока еще какой-нибудь сэндвич. И кофе.

О ф и ц и а н т к а. Вредно так много кофе пить. Давай сок принесу.

А л е ш а. Нет, мне сегодня лучше кофе. Чтобы мозги были ясными.

Становится пасмурно, темнеет. В окне на той стороне только и различимы свет от экрана монитора и огонек сигареты. Но вдруг окно освещается электричеством. И вся комната становится ясно видна Алеше.

Компьютер. Шкафы с какими-то бумагами. Человек идет от выключателя к окну. Высокий, крупный, лет тридцати пяти. Он опускает жалюзи, теперь его кабинет недоступен постороннему взгляду. Лишь свет пробивается сквозь щели жалюзи.

Алеша глядит на часы над барной стойкой: 6.33.

А л е ш а *(зовет бегущую мимо официантку)*. Можно?

О ф и ц и а н т к а. Сладенькое наконец?

Летний вечер. Сумерки. За жалюзи гаснет свет.

Стол, за которым уже нет Алеши. Лежат на столе оставленные им газеты.

Вечер. Улица возле кафе

Из черной двери в здании особняка выходит высокий крупный человек. Он останавливается, достает сигарету, закуривает, наклонившись к огоньку зажигалки. Закурив и поправив сумку на плече, он идет к остановке. Она в нескольких шагах от особняка.

На остановке, усевшись на скамейку возле тетки с большими сумками, уже поджидает его Алеша. Он смотрит на мужчину из-под низко надвинутого козырька бейсболки. На нем джинсовая куртка, застегнутая на все пуговицы.

Мужчина стоит спиной к Алеше, глядя на дорогу.

Показывается автобус, и мужчина швыряет сигарету в урну.

Вечер. Автобус

В автобусе, устроившись на сиденье у окна, мужчина достает из сумки бумаги, очки, ручку. Надевает очки, раскладывает на сумке бумаги. Начинает работать.

Алеша сидит прямо за мужчиной. Некоторое время он рассматривает его крепкие плечи, шею, коротко остриженный затылок, затем начинает смотреть в окно, на текущую мимо обычную человеческую жизнь.

Слышит звонок мобильного.

М у ж ч и н а *(за кадром)*. Алё... Да...

Большая красивая кисть мужчины держит у уха трубку.

М у ж ч и н а. ...хорошо, я понял. Еще надо что-то?

Не отрывая трубку от уха, он начинает подниматься.

Алеша поднимается вслед за ним. Вслед за ним пробирается к выходу.

Вечер. Супермаркет

Мужчина берет большую тележку, ставит на нее свою сумку и везет в торговый зал огромного супермаркета.

Народу по вечернему времени много. Лавируя между людьми, мужчина проезжает по одному ряду, сворачивает в другой. Берет творог, кефир, хлеб. Задерживается у конфет. Рассматривает различные коробки, выбирает одну из них и кладет в тележку.

Алеша держится от мужчины на некотором отдалении.

Красивая голова высокого, крупного мужчины возвышается над толпой.

Лабиринт супермаркета заводит мужчину в отдел рыбных консервов, упаковок с соленой рыбой. Здесь толпа рассеивается.

Мужчина оказывается один на один с женщиной, набирающей в свою корзинку банки с селедкой. Алешу он не видит.

Алеша скрывается за стойкой с многочисленными баночками варенья и меда. В щель между прозрачными разноцветными банками он наблюдает за мужчиной. Женщина, набрав селедки, уходит, и мужчина остается совершенно один. Он увлеченно рассматривает упаковки красной рыбы.

Алеша, не отрывая глаз от мужчины, начинает расстегивать куртку. Кладет руку во внутренний карман куртки, обходит стойку с медом и оказывается на прямой перед мужчиной, севшим на корточки перед низкой полкой с рыбой.

Алеша осматривается. Слышится гул голосов, шагов.

Взгляд натыкается на черный глаз камеры наблюдения.

Мгновенно Алеша вынимает руку из кармана и отступает за стойку с медом.

Мужчина достает свой мобильный.

М у ж ч и н а. Что лучше, форель или семгу?

Алеша аккуратно застегивает куртку.

Вечер. Улица и двор возле дома мужчины

С сумкой на плече, с большим пакетом в руке мужчина идет по улице.

Алеша следует за ним в нескольких шагах.

Мужчина сворачивает на боковую дорожку, ведущую во двор большого нового дома. Алеша — за ним.

Друг за другом они идут к подъезду.

Мужчина входит в подъезд, набрав код. Алеша проходит мимо.

Он направляется на детскую площадку в глубине двора, садится на качели и сидит, покачиваясь. Наблюдает за двумя окнами на втором этаже. В квартире горит свет, в окнах движутся тени.

Во дворе еще играют дети, гоняют мяч. Мяч подкатывается прямо к Алешиным ногам. Алеша встает и отфутболивает мяч ребятам. Садится на качели. Свет в одной из комнат погас, пока он возился с мячом.

Поздний вечер. Двор возле дома мужчины. Улица

Детская площадка пуста. Только Алеша сидит в темноте на качелях и смотрит на свет в окне на втором этаже. Почти все окна в доме уже темны.

Свет во втором окне гаснет.

Алеша медленно, разочарованно встает с качелей. Еще раз глядит на два темных окна на втором этаже. Идет вдоль дома к выходу со двора.

Он минует подъезд, за которым скрылся мужчина. Вдруг слышит, как открывается кодовый замок и дверь.

Алеша оборачивается и видит высокого красивого мужчину, только что вышедшего из подъезда. Тот одет по-домашнему — свободные брюки и футболка, растоптанные кроссовки. В его руке что-то завернутое в бумагу.

Мужчина идет от подъезда к мусорным контейнерам, на ходу разворачивая бумагу. Появляются из темноты несколько собак и кошка. Мужчина кладет пакет с обрезками от рыбы и колбасы на возвышение у контейнеров. Собаки и быстрая, шипящая, как змея, кошка расхватывают угощение.

Мужчина поворачивается, собираясь возвратиться к своему подъезду, но натыкается на острие заточки.

Алеша вгоняет заточку в его живот, выпускает рукоятку, отскакивает в сторону и, даже не оглянувшись, быстро идет со двора. На ходу он сдирает с себя куртку, бейсболку. Сворачивает за угол. Стремительно движется с кульком под мышкой. Идет дворами. Швыряет свой кулек в один из мусорных баков. Выходит на улицу. И здесь уже сбавляет шаг — спокойный светловолосый мальчик в светлых джинсах и белоснежной футболке.

Ночь. Двор возле дома мужчины

В темном ночном дворе недалеко от мусорных баков неподвижно лежит лицом вниз мужчина.

В одном из двух окон его квартиры на втором этаже загорается свет. Появляется у окна тень и исчезает.

К лежащему подходит шелудивый дворовый пес, обнюхивает его и вдруг скулит. Поджимает ободранный хвост, пятится.

Клацает кодовый замок. Дверь распахивается. На улицу выходит женщина. Она вглядывается в темный двор.

Ж е н щ и н а *(тревожно)*. Саша!

Это женщина из рекламного ролика, в котором она на уютной кухне, под светом низко опущенной зеленой лампы подает Алеше кусок торта на серебряной лопаточке...

Ж е н щ и н а. Саша!

Она неуверенно отходит на несколько шагов от подъезда, близоруко всматривается в сторону мусорных баков. Видит что-то темное на асфальте.

Ж е н щ и н а. Саша!

Ночь. Ленинский проспект. Двор Михаила

Мчат по Ленинскому машины, сияют рекламные огни.

Алеша входит в арку.

В узком дворе смотрит на свои окна. В кухне горит свет.

Алеша идет к подъезду.

Ночь. Подъезд Михаила

В почтовом ящике что-то белеет. Алеша достает ключ из кармана джинсов. Открывает дверцу, вынимает рек-

ламные листки, просматривает, выбрасывает в картонную коробку. Вызывает лифт.

Лифт подходит, Алеша отворяет двери, входит и собирается нажать кнопку своего этажа.

М у ж ч и н а (за кадром). Подождите, пожалуйста.

В лифте поднимаются Алеша и седой мужчина с букетом цветов. Алеша смотрит на цветы. Мужчина улавливает его взгляд.

М у ж ч и н а с б у к е т о м. Красивые?

А л е ш а. Очень. Как они называются?

М у ж ч и н а с б у к е т о м. Пионы.

Лифт останавливается.

А л е ш а *(выходя)*. До свидания.

М у ж ч и н а с б у к е т о м. Удачи.

Оказавшись на своей площадке и взглянув на темный выпуклый глазок бабкиной двери, Алеша звонит в свою дверь. Дверь стремительно распахивается.

Ночь. Квартира Михаила

Михаил отступает от двери, давая пройти Алеше.

М и х а и л. Наконец-то! Я уж думал, не звонить ли в милицию.

Алеша входит в прихожую.

А л е ш а. Извините, я гулял и про время забыл...

М и х а и л. Я сам виноват отчасти. Надо тебе часы купить. И мобильный.

Алеша наклоняется расшнуровать кроссовки и видит на полу женские туфли. Он так и застывает, нагнувшись, ошарашенный явлением незнакомых туфель.

М и х а и л. Ты чего?

А л е ш а *(шепчет)*. Чьи это?

М и х а и л. Угадай.

А л е ш а. Откуда я знаю?

Михаил вдруг смеется. Он идет в кухню, где горит свет, и манит Алешу за собой.

Алеша с распущенными на одной кроссовке шнурками следует за ним.

За столом, где стоят две чашки с чаем, две рюмки, бутылка вина, коробка конфет, сидит Татьяна Сергеевна. Она раскраснелась, похорошела.

Т а т ь я н а С е р г е е в н а *(смущенно)*. Здравствуй.

А л е ш а. Здравствуйте, Татьяна Сергеевна.

М и х а и л *(смеясь)*. Ты прямо в столб превратился, Алеша. Иди руки мой, я тебе картошку разогрею. Посидишь с нами, поешь, расскажешь, где гулял и что видел.

Татьяна Сергеевна встает из-за стола.

Т а т ь я н а С е р г е е в н а. Нет-нет, мне пора, поздно.

М и х а и л. Останьтесь еще немного. Вот и Алексей просит.

А л е ш а. Конечно.

Мальчик улыбается учительнице.

Т а т ь я н а С е р г е е в н а. У тебя усталый вид. Тебе уже в постели быть надо.

Гладит его по голове.

Подходит к Михаилу.

Т а т ь я н а С е р г е е в н а *(негромко)*. Спасибо.

М и х а и л *(так же тихо)*. За что?

Т а т ь я н а С е р г е е в н а. Вечер был прекрасный.

М и х а и л. Я провожу тебя?

Их взгляды встречаются.

Алеша садится на стул и распутывает шнурки на второй кроссовке.

Из окна виден ночной двор. Из подъезда выходят Михаил и Татьяна Сергеевна. Они идут неторопливо, близко друг к другу. Михаил берет Татьяну Сергеевну за руку.

Так они и скрываются из поля зрения Алеши, прижавшегося лицом к окну в темной кухне.

В комнате горит свет. Алеша разбирает свою постель. Расправив все складочки на одеяле, подходит к дивану Михаила. Покрывало сбито. Алеша аккуратно расправляет его. Гасит в комнате свет. Подходит к окну.

Темный пустой двор.

Алеша идет в кухню. Начинает собирать со стола грязную посуду.

Все в кухне чисто, убрано. Стол сверкает белизной. Стоят в сушке две чистые мокрые рюмки, две чашки. Капли посверкивают.

Гаснет свет.

Алеша подходит к окну темной кухни. Через двор медленно проезжает машина. Двор остается пуст и безлюден.

Алеша беззвучно плачет у окна.

Утро. Квартира Михаила

Солнце бьет в лицо спящего мальчика. Алеша открывает глаза. Отодвигается от солнца в тень. Глядит, прислушивается.

Постель Михаила разобрана, смята. Сам он уже, видимо, встал. Шумит вода в ванной. Его одежда валяется на стуле. Поверх одежды лежит мобильный и помаргивает синим глазком.

Алеша отбрасывает простыню. Берет мобильный. Пришло сообщение. От Татьяны Сергеевны: «Ты уже встал?»

Шумит вода в ванной. Почти незамедлительно приходит второе сообщение: «Я счастлива».

Стихает вода в ванной. Алеша кладет на место телефон. Бежит к своей постели.

Мгновенно укладывается, накрывается простыней до самых глаз.

Михаил входит в купальном халате. На ходу вытирает полотенцем мокрую голову. Садится на диван, берет мобильный, читает сообщение, улыбается. Губами прижимается к экрану. Набирает ответное сообщение.

День. Улица возле дома Михаила

Бабка со своей собачонкой на поводке идет по небольшой улице перпендикулярной Ленинскому.

У крохотного магазинчика она привязывает собачонку к низкой ограде газона.

День. Магазин возле дома Михаила

Бабка входит в тесный магазин.

У прилавка стоит Алеша. Продавщица высматривает что-то на полках.

А л е ш а. Нет-нет, левее. Да! Можно посмотреть?

Продавщица снимает с полки ярко-красную, с огромными цветами, жестяную коробку чая и кладет перед мальчиком.

Мальчик рассматривает коробку.

Б а б к а *(за кадром)*. Не бери.

Он оборачивается. Бабка стоит возле него.

А л е ш а. Здравствуйте. Почему не брать?

Б а б к а. Здравствуй, милый. Он невкусный, я пробовала.

А л е ш а. А какой вкусный?

Б а б к а. Вон в той коробочке, видишь, зелененькая, на третьей полке в серединке. С голубой горой в круге.

А л е ш а *(продавщице)*. Тогда дайте мне еще эту, с третьей полки.

Продавщица подает ему зеленую коробочку чая.

А л е ш а. Сколько с меня?

П р о д а в щ и ц а. Обе берешь?

А л е ш а. Да.

Б а б к а. Погоди. Зачем обе?

А л е ш а. Действительно. Мне вот эту, зеленую.

День. Улица возле дома Михаила

Они идут по улице: Алеша и бабка с собачонкой на поводке.

Б а б к а. Тыща девятьсот восемьдесят шестой год был самым счастливым годом моей жизни. Потому и календарь храню.

Алеша вдруг останавливается. Бабка по инерции проходит дальше. Оглядывается.

Б а б к а. Что такое?

А л е ш а. Я хлеб забыл взять. Вы идите, я догоню.

И он бежит назад в магазин.

День. Магазин возле дома Михаила

Алеша перегибается через прилавок. Видит продавщицу.

А л е ш а. Извините, я все-таки решил и этот чай взять, в красной жестянке.

Продавщица кладет на прилавок чай в красной жестяной банке с огромными цветами.

День. Квартира Михаила

Зеленая упаковка чая отправляется на полку в навесной шкафчик.

Алеша снимает крышку с жестяной банки и вытряхивает чай в мусорное ведро.

Алеша раскрывает учебник по математике за седьмой класс. Вынимает несколько стодолларовых купюр.

День. Подъезд дома на окраине

Площадка заплеванного, замусоренного подъезда. Окно раскрыто настежь. На подоконнике, на полу на корточ-

ках, притулившись к стенам, сидят подростки. Курят. Тянут пиво. Смеются и разговаривают ломающимися голосами. Смех и голоса гулко разносятся по подъезду. Один из двух сидящих на подоконнике высовывается на улицу и сплевывает. Он видит приближающегося Алешу. Пристально следит за ним.

Второй парень. Ты чего?

Первый парень. Где-то я его видел.

Второй парень выглядывает из окна и смотрит на Алешу.

Второй парень. Я тоже. Вопрос, где?

Алеша исчезает из их поля зрения. Они слышат его шаги.

Алеша показывается на лестнице. Все смолкают.

Он останавливается на предпоследней перед площадкой ступенькой.

Алеша. Я Кузьму ищу.

Ребята молчат и разглядывают Алешу.

Один из мальчиков поднимается с корточек. Оказывается очень высоким.

Кузьма. Я Кузьма, а ты кто?

Алеша. Можно на два слова?

Оглянувшись на товарищей, Кузьма подходит к Алеше.

Они спускаются на один пролет. Шепчутся. И продолжают спускаться. Ребята на подоконнике видят, как они выходят из подъезда и идут по асфальтовой дорожке.

Первый парень. Кузьма!

Кузьма оборачивается на ходу, машет рукой.

Второй парень. Черт! Я вспомнил, где его видел.

День. Гаражи

Ряды гаражей, мимо которых идут Кузьма и Алеша. Доносится музыка.

Мальчики останавливаются перед распахнутыми воротами гаража, из которого и рвется музыка.

Ослепительно-яркая лампа под потолком освещает старые «Жигули», стекла которых заклеены газетами. Мужчина с тлеющей сигаретой в зубах красит машину в серебряный цвет. Он видит мальчишек, но не прерывает свое занятие.

Кузьма, шагнув за порог, что-то произносит, но мужчина его не слышит за грохотом музыки. С неохотой ставит пульверизатор на пол. Выключает магнитолу.

Мужчина из гаража *(Кузьме, строго)*. Если без дела отвлек, убью.

День. Часовая мастерская

Молодая женщина из-за высокой стойки наблюдает за тем, как часовой мастер с увеличительным стеклом в глазу тонким, острым инструментом копается в раскрытом часовом механизме.

Свет лампы направлен на часы. Колесики бешено крутятся, инструмент посверкивает.

Часовщик, солидный, полный спокойствия мужчина, откладывает инструмент, закрывает механизм, вынимает из глаза лупу. Устанавливает на часах время и кладет их на барьер перед женщиной. И тут замечает, что женщина уже не одна. За ней стоит мужчина из гаража. Едва взглянув на него, часовщик заполняет квитанцию. Женщина вынимает деньги, расплачивается и уходит. Часовщик открывает дверцу в барьере и пропускает мужчину. Закрывает за ним дверцу.

Они заходят в тесную подсобку. Окон нет, на столе горит настольная лампа. Мужчина из гаража вынимает из сумки и ставит на стол сверток.

Часовщик разворачивает бумагу. На свет появляется ярко-красная, в огромных цветах жестянка из-под чая. Часовщик открывает тугую крышку. Вынимает чистый носовой платок. Протирает осевшую на стенки чайную пыль.

Раннее утро. Поликлиника

Больничный коридор. Очередь. Кто-то смотрит на часы. Начало десятого.

В конце коридора показывается Михаил. Спешит к своему кабинету.

Пожилой мужчина смотрит на него сердито.

Пожилой мужчина. Здравствуйте.

Михаил *(на ходу)*. Здравствуйте.

Он берется за ручку двери, но его останавливает вопрос.

Пожилой мужчина. Вы знаете, сколько времени?

Михаил. Что? Да. Знаю.

Пожилой мужчина. Уже полчаса как рабочий день начался.

Михаил. Я знаю, простите, я всех приму.

Раннее утро. Поликлиника. Кабинет терапевта

Молоденькая медсестра за столом читает толстую книжку по анатомии. Видит расстроенное лицо вошедшего Михаила.

М е д с е с т р а. Что случилось?

М и х а и л. У меня мобильный уперли.

М е д с е с т р а. Как?!

М и х а и л. Очень просто. Не знаю, как. *(Натягивает халат.)* Хотел позвонить и — нету. Увели.

М е д с е с т р а. А кошелек?

М и х а и л. Лучше бы кошелек! У меня там рублей сорок, а мобильный хороший, и фотографии там... Не хочу, чтобы чужие люди смотрели.

Утро. Бульвар

На экране мобильного — фотографии Татьяны Сергеевны. Улыбающееся лицо, серьезное, в профиль, анфас...

Мобильный держит детская рука. Она набирает сообщение: «Танечка. говорить не могу. Где ты?»

«Дома», — приходит ответное сообщение.

«Можешь прийти к школе?»

«Зачем?»

«Сюрприз».

«Какой?»

«Увидишь».

Алеша устроился с мобильным на бульварной скамейке.

Чудесное летнее утро. Прогуливаются по дорожке между деревьями люди. Маленькая девочка на противоположной скамейке крошит булку. Слетается туча голубей. На соседней скамейке подростки гогочут и тянут пиво из бутылок.

Алеша набирает: «Ты где?»

«Уже выхожу», — приходит сообщение.

Утро. Прихожая в квартире Татьяны Сергеевны

Татьяна Сергеевна кладет свой мобильный на низенький столик у большого зеркала. Она глядит в это зеркало потемневшими глазами и подкрашивает губы. Смотрит на себя пристально. Вытягивает губы. Улыбается. Наклоняется к зеркалу поближе, лохматит волосы. Хватает мобильный.

День. Московская многоэтажная окраина

Татьяна Сергеевна выскакивает из темноты подъезда на яркое солнце.

«Уже иду», — набирает на ходу текст.

День. Бульвар

Алеша наблюдает за группой иностранцев. Один из них наставляет на Алешу фотоаппарат, и Алеша накрывает мобильный ладонью. Улыбается в объектив. Иностранец приветственно машет ему рукой и спешит вслед за своими товарищами.

«Я у школы», — приходит сообщение.

«Поднимайся к себе в кабинет».

«А там что?»

«Скажу, когда поднимешься».

Алеша видит, что иностранцы возвращаются и направляются прямо к его скамейке. Прячет мобильный в задний карман джинсов. Женщина-гид подходит к Алеше.

Ж е н щ и н а - г и д. Ты снимался в рекламе?

А л е ш а *(улыбается)*. Да.

Ж е н щ и н а - г и д. Они тебя видели в телевизоре и запомнили.

Иностранец улыбается Алеше. Алеша улыбается иностранцу.

Ж е н щ и н а - г и д. Он хочет с тобой сняться.

Алеша стоит в обнимку с иностранцем. Оба глядят в объектив. Гид щелкает кнопкой фотоаппарата.

День. Школа в районе окраинных многоэтажек

Школа по летнему времени пуста. Охранник, правда, сидит на своем месте. Увлеченно читает захватанную книжонку. На стук в дверь настороженно поднимает голову.

Открывает дверь. При виде Татьяны Сергеевны успокаивается.

Татьяна Сергеевна идет к лестнице.

Охранник вновь погружается в чтение.

День. Бульвар

Алеша один на скамейке. Иностранцы уходят. Тот, с кем он фотографировался, оглядывается и машет ему рукой. Алеша машет в ответ.

«Я в кабинете», — приходит сообщение.

Алеша набирает ответ: «В верхнем ящике твоего стола».

День. Школа в районе окраинных многоэтажек

Татьяна Сергеевна подходит к учительскому столу. В классе солнечно, пыль золотится в воздухе. Три ряда пустых столов. Татьяна Сергеевна кладет на свой стол сумочку, выдвигает ящик. В нем — ярко-красная, с огромными цветами жестяная коробочка.

«Что это?»

День. Бульвар

Два голубя слетаются на один кусок хлеба. Отталкивают друг друга.

«Открой».

«Любопытно, что там».

«Открой и увидишь».

День. Школа в районе окраинных многоэтажек

Татьяна Сергеевна вынимает коробочку. Ставит на стол. Пытается открыть. Тугая крышка начинает поддаваться. Раздается взрыв.

Лампа на столе охранника падает. Стекло разбивается. Он поднимает голову от книги. Не сразу понимает, что происходит.

День. Бульвар

Алеша стремительно идет по бульвару. К фонтану у Пушкина.

Ложится на парапет. Опускает руки в воду. В одной руке — мобильный. Рука разжимается.

Мобильный уходит на дно.

Поздний вечер. Площадка перед квартирой Михаила

Ключ не может попасть в замочную скважину. Рука Михаила тычется мимо.

Михаил — потный, мокрый, пьяный. Волосы прилипли ко лбу.

Оставив попытки попасть ключом в замочную скважину, он выпрямляется. Стоит совершенно ровно и неподвижно, уставясь в темный глазок бабкиной двери.

М и х а и л *(глазку)*. Что? Не видела никогда?

И показывает глазку кулак.

Вдруг дверь за его спиной приотворяется. Михаил оборачивается. Его движения, как у механического робота.

Видит в дверном проеме Алешу. Волосы мальчика светло золотятся в электрическим свете.

М и х а и л. Здравствуй, отрок.

А л е ш а *(сонно)*. Что случилось?

М и х а и л. Ничего.

Михаил вдруг валится прямо на Алешу. Мальчик пытается его удержать, но Михаил все-таки падает в прихожую.

Поздний вечер. Квартира Михаила

Алеша пытается приподнять Михаила. Он подлезает ему под мышку. Тащит.

А л е ш а. Ну, давай, давай. Руку давай. Держись за меня. Пошли, пошли, потихоньку...

Одна рука Михаила перекинута через шею мальчика. Другой рукой Михаил цепляется за стены в прихожей. Падает что-то со стены, что-то с тумбочки рушится и разбивается.

Алеша тащит его.

А л е ш а. Ничего-ничего.

Доволакивает до дивана, отпускает, и Михаил косо валится на диван. Он то ли мычит, то ли стонет. Алеша что-то делает с его ногами.

Падают на пол туфли.

Алеша с трудом переворачивает Михаила на спину. Впрочем, Михаил старается ему помочь, удерживаясь руками за диван, за спинку.

А л е ш а. Ничего-ничего. Все сладится.

Михаил начинает мотать головой из стороны в сторону. Голова мечется по дивану, Алеша пытается ее удержать. Его маленькие руки оказываются довольно крепкими тисками. Голова лежит неподвижно, стиснутая его ладонями.

А л е ш а *(внятно и размеренно, как гипнотизер)*. Спокойно. Спать, спать, спать. Закрой глаза, усни, все хорошо, хорошо, хорошо...

Михаил закрывает глаза, подчиняясь его ровному голосу. Дыхание его успокаивается. Алеша отнимает руки от его головы.

Утро. Квартира Михаила

Михаил открывает глаза и видит солнечный блик на стене. Слышит гул машин.

Голубь ходит по жестяному карнизу. Воркует.

Михаил поворачивает голову и морщится от боли. В кресле у его постели сидит с ногами Алеша. Он спит. Михаил накрыт простыней. Голова его покоится на подушке.

Михаил приподнимается на локтях. Алеша открывает глаза.

А л е ш а. Привет.

Михаил молчит.

А л е ш а. У вас что-то случилось?

Михаил молчит.

А л е ш а. Вы, наверное, впервые так напились?

Михаил хочет что-то сказать, но не может, хватается за горло, будто его что-то душит. Резко отворачивается от мальчика, лицом утыкается в спинку дивана. Плачет.

Мальчик смотрит на его вздрагивающие плечи. Пересаживается с кресла на диван. Гладит Михаила. По плечу. По волосам.

В кухне работает телевизор. Передают новости. Михаил совершенно бессмысленно смотрит в экран.

Алеша накладывает в тарелку геркулесовую кашу и ставит перед Михаилом.

Михаил внимательно смотрит на пар, поднимающийся над тарелкой.

М и х а и л. Совершенно непонятно, что там могло взорваться. Зачем она вообще пошла в школу?

Алеша бесшумно ставит вторую тарелку на стол.

А л е ш а *(очень тихо)*. Боюсь, мы уже никогда не узнаем. *(Садится напротив Михаила.)* Съешьте хотя бы немного.

М и х а и л. Не хочу.

А л е ш а. Я вас очень прошу.

М и х а и л. Понимаешь, я все-таки больше тридцати лет на свете живу, и женщины у меня, конечно, были. И даже красивее, чем Таня. И я думал, что их любил. На самом деле я и понятия не имел, что это такое — любить.

Он молчит, опустив голову.

Алеша возит ложкой по тарелке, рисует в каше какие-то круги.

М и х а и л. Я иногда забудусь и даже подумаю: «А чего это Танечка не звонит давно?» И вдруг понимаю, что она уже никогда не позвонит.

Михаил стискивает зубы. Губы его белеют.

Алеша роняет ложку на пол.

В телевизоре, на который никто не смотрит, начинается «их» рекламный ролик:

...трое сидят за столом...

Ничего не съев, не взявшись даже за ложку, Михаил встает из-за стола и покидает кухню.

Алеша остается за столом один. Съедает несколько ложек каши. Смотрит в телевизор, где показывают передачу о животных. Убирает звук. Прислушивается к тишине в квартире. Встает и идет в комнату.

Михаил лежит на диване лицом в спинку.

А л е ш а. Вы на работу опоздаете.

Михаил молчит.

А л е ш а. Там ведь люди сидят, ждут вас.

М и х а и л. Наплевать.

А л е ш а. Может быть, я позвоню, скажу, что вы заболели.

Михаил молчит.

А л е ш а. Звонить?

М и х а и л. Оставь меня.

Михаил говорит больным голосом и утыкается лицом в диванную спинку.

Близко перед его глазами узор покрывала, волнообразные линии, зигзаги, в которых он вдруг различает лицо Татьяны Сергеевны. Лицо совершенно живое.

Оно отдаляется от него. Но еще можно дотянуться.

И Михаил протягивает руку и почти уже касается ее щеки, но касания не получается — рука проваливается сквозь лицо, которое распадается, разваливается, исчезает. И Михаил остается совершенно один в темноте.

И оглядывается потерянно. И слышит знакомый голос.

М а т ь М и х а и л а *(за кадром)*. Миша, сынок, Мишенька, родной мой, мальчик мой...

Узоры на спинке дивана перед глазами.

Рука матери гладит его по голове. Седая голова наклоняется над ним. Голос в самое ухо.

М а т ь М и х а и л а *(за кадром)*. Сынок, повернись ко мне, деточка.

М и х а и л *(кричит)*. Замолчи! Замолчи! Замолчи!

Наступает тишина, в которой Михаил слышит лишь свое дыхание.

Из диванных узоров вновь складывается лицо Татьяны Сергеевны.

Вдруг оно начинает дурнеть, опухать, Михаил в ужасе отворачивается, переваливается на другой бок.

Перед его глазами — солнечная летняя комната. Никого в ней нет, кроме него. Слышен тихий, невнятный плач.

Мать сидит в кухне и плачет. Алеша подает ей стакан воды. Она отпивает глоток и ставит стакан на стол, расплескав воду.

А л е ш а. Пойдемте, я вас провожу.

Он наклоняется к ней. Мать смотрит на него непонимающе.

М а т ь М и х а и л а. Куда?

А л е ш а. К соседке. Напротив у нас старушка живет. Посидите с ней.

М а т ь М и х а и л а. Зачем? Я не пойду.

А л е ш а. Надо. Так надо. Я лучше знаю.

Его негромкий ровный голос, светлый упорный взгляд заставляют ее взяться за его протянутую руку и, опершись на нее, подняться.

Михаил смотрит на солнечную стену, глухо слышит голоса, как будто бы дверь открывается и закрывается...

Из рисунка обоев на солнечной стене опять выходит знакомое лицо. Но на месте глаз — пустота.

Михаил зажмуривается. Ему слышится в темноте странный, с металлическим привкусом звук: вжик-вжик-вжик-вжик.

Точится нож. И точит его Алеша. Он один в солнечной кухне.

Вжик-вжик...

Из темноты возникает лицо Татьяны Сергеевны. Она прямо и пусто смотрит на Михаила.

Он в ужасе открывает глаза.

Солнечная комната. Алеша сидит в кресле прямо перед Михаилом. В руках его — большой кухонный нож. Алеша приставляет нож к своей руке. К внутренней стороне у локтевого сгиба. Смотрит в глаза Михаилу и ведет ножом по руке. От локтевого сгиба — к кисти.

Поначалу нож идет осторожно. Затем прорезает кожу. Слегка выступает кровь. Вскоре кровь идет гуще, сильнее.

С т а р и к и н в а л и д *(за кадром)*. Кровь моего товарища мне в лицо полилась.

Лицо Алеши бледнеет.

Вдруг, придя в себя, сообразив, что происходит, Михаил вскакивает, бросается к мальчику, вырывает нож, швыряет на пол.

Нож лежит на полу в солнечной комнате.

М и х а и л *(за кадром)*. Ты псих, псих? От потери крови помереть можно.

А л е ш а *(за кадром, спокойно, ровно)*. Вы же врач.

М и х а и л *(за кадром)*. Где у нас перекись?!!

А л е ш а *(за кадром)*. На верхней полке.

День. Двор дома убитого мужчины

Алеша покачивается на качелях во дворе дома, где был убит муж женщины из рекламного ролика. Смотрит на два окна их квартиры. Оба окна занавешены, хотя еще светло.

Алеша покачивается на качелях, не отрывая ног от земли. Одна рука у него забинтована от локтя до кисти. Девочка лет шести наблюдает за ним из-за куста сирени.

Вдруг Алеша останавливает качели. Ему кажется, занавеска колыхнулась за одним из окон.

Алеша вскакивает, смотрит на окна, на неподвижные занавески.

Идет к подъезду.

Девочка бегом занимает его место на качелях и начинает раскачиваться, но не так, как Алеша, а изо всех сил. Все выше и выше взлетают ее качели.

День. Площадка перед квартирой убитого мужчины

Алеша взбегает по лестнице, обгоняет женщину с сумками. Останавливается у их квартиры.

Приглаживает волосы. Надавливает на белую кнопку дверного звонка.

Женщина, которую он обогнал, уже достигла площадки. Она останавливается отдышаться. Алеша прислушивается к тишине за дверью.

Ж е н щ и н а и з п о д ъ е з д а. Нет там никого.

А л е ш а. А где... она?

Ж е н щ и н а и з п о д ъ е з д а. Уехала.

День. Дачный поселок

Женщина из рекламного ролика наклеивает самодельное объявление

с хвостиками телефонов на деревянную обшивку, за которой спрятан насос, качающий воду. Разглаживает объявление. Поднимает с земли небольшое пустое ведро, вешает на крючок. Нажимает кнопку. Насос гудит.

Вода из колонки ударяет в пустое ведро.

Ведро наполняется.

Женщина снимает ведро с крючка и тяжело идет с ним узкой заросшей улочкой старого дачного поселка.

Алеша подходит к объявлению и читает: «Продается дача». Сдирает свеженаклеенный листок и, пряча его на ходу в карман, догоняет женщину.

А л е ш а. Разрешите, я вам помогу.

Женщина оборачивается на его голос.

А л е ш а. Здравствуйте. Вы меня не узнаете? А я вас сразу узнал. Мы вместе в рекламе снимались. Помните?

Ж е н щ и н а *(безучастно)*. Да.

А л е ш а. Разрешите.

Алеша перехватывает ведро из ее руки.

Ж е н щ и н а. Тяжелое.

А л е ш а. Я сильный.

Ж е н щ и н а. У тебя рука перевязана. Оставь.

А л е ш а. Я другой рукой понесу, я вам помочь хочу, разрешите.

Он тащит ведро. Женщина идет рядом, как будто в забытьи. Немного отстает.

На развилке Алеша останавливается и поджидает ее.

А л е ш а. Куда дальше?

Женщина удивленно смотрит на него.

Ж е н щ и н а. А? Извини, я задумалась. Сюда.

Указывает направление рукой.

Они сворачивают на совсем узкую тропинку, заросшую кустами сирени, шиповника, травой.

Женщина останавливается у калитки в невысоком заборе, за которым — несколько яблонь, смородина, крыжовник, старый, давно обжитой дачный дом.

Ж е н щ и н а. Вот здесь.

Алеша ставит ведро. Смотрит в сад.

Недозрелое яблоко падает с яблони.

А л е ш а. Хорошо у вас.

Ж е н щ и н а *(равнодушно)*. Да?

А л е ш а. А вам не нравится?

Ж е н щ и н а. Не знаю. Мне все равно.

А л е ш а. Вы... только на колонке вешали объявление?

Она смотрит на него недоуменно.

А л е ш а. О том, что дом продаете.

Ж е н щ и н а. Что? Да. Продаю. Нет, только на колонке вешала.

А л е ш а. Я вас прошу, пожалуйста, не вешайте больше нигде. Хотя бы до завтра.

Ж е н щ и н а. Почему?

А л е ш а. Я вам найду покупателя. Уже нашел. Договорились?

Он касается обнаженной руки женщины, и женщина вздрагивает. Он заглядывает ей в глаза.

А л е ш а. До завтра.

Женщина смотрит на его маленькую, складную удаляющуюся фигурку. Открывает калитку, поднимает ведро.

Недозрелое яблоко падает с яблони.

Утро. Дачный поселок

Михаил и Алеша сходят с пригородной платформы. У Алеши за спиной небольшой рюкзачок. Михаил без поклажи.

Электричка, на которой они прибыли, уезжает. Они ждут, пока она прогрохочет, и переходят железнодорожные пути.

А л е ш а. Я же не говорю, что мы купим этот дом.

М и х а и л. Да нам просто денег не хватит.

А л е ш а. И не нужно. Мы просто придем, посмотрим.

М и х а и л. Голову человеку морочить...

А л е ш а. Да нет же. У нас задача уговорить ее не продавать этот дом.

М и х а и л. Я не понимаю, кто нам эту задачу поставил? Сначала ты говоришь, что мы едем за город гулять, потому что мне нужен воздух, хотя мне ничего не нужно. В электричке ты мне вдруг сообщаешь, что мы едем смотреть какой-то дом, который покупать не собираемся. *(Останавливается.)* Никуда я не пойду. Зачем мне это надо?

Они только что вышли из небольшого лесочка на открытое пространство.

Незасеянное, поросшее дикими травами поле. Речушка в ложбинке. Дачи вдалеке. За полем — асфальтовая

дорога, по которой идет машина. Солнце вспыхивает в ее стеклах. Прекрасное летнее утро, которое вдруг увидел, воспринял Михаил.

Дальний ход электрички, близкое гудение шмеля. Небо, на которое Михаил смотрит, осторожно подняв голову.

А л е ш а *(за кадром)*. Вы врач?

Михаил опускает голову и смотрит на мальчика почти умиротворенно.

А л е ш а. Вы должны помогать человеку, когда он в беде. У нее мужа убили.

У Михаила дергается губа.

А л е ш а. Да, она в точно таком же положении, как и вы. Только вы не один, а со мной.

М и х а и л *(глухо)*. Я ее даже не знаю.

А л е ш а. Знаете.

Мальчик поправляет рюкзачок на спине и отправляется по тропинке. На ходу зовет Михаила.

А л е ш а. Пойдемте. Нам еще торт надо купить.

М и х а и л. Какой еще к черту торт?

Михаил смотрит в спину удаляющегося мальчика. Следует за ним.

День. Дача женщины из рекламного ролика

Спокойный, почти радостный Алеша с рюкзачком и белой коробкой торта и хмурый, растерянный Михаил поднимаются за женщиной на крыльцо. Оказываются на террасе.

Женщина показывает на большой круглый стол.

Ж е н щ и н а. Здесь можно чай пить.

А л е ш а. И вечером?

Ж е н щ и н а. Конечно. Видишь лампу? Когда ее включаешь, если окно открыто, насекомые слетаются, бабочки... Пойдемте комнату смотреть.

Она берется за ручку двери, ведущей в комнату.

М и х а и л. Извините.

И замолкает. Она смотрит вопросительно.

М и х а и л. Я ведь не собираюсь ничего покупать. У меня и денег нет.

Ж е н щ и н а. Тогда зачем вы пришли?

М и х а и л. Не знаю. Он привел.

Михаил указывает на мальчика.

Алеша ставит на стол коробку с тортом.

А л е ш а. Давайте чаю выпьем.

Снимет рюкзачок, ставит на пол у стены.

А л е ш а. Где у вас чайник?

Ж е н щ и н а. Там, в комнате. Электрический.

А л е ш а. Не важно. Заварка и все такое?

Ж е н щ и н а. В буфете. Я сделаю.

А л е ш а. Нет-нет, я сам, а вы посидите пока.

Алеша исчезает за дверью, женщина и Михаил остаются вдвоем. Им неловко.

Ж е н щ и н а. Давайте в самом деле присядем.

Она садится за круглый стол, Михаил — напротив нее.

Они молчат. Слышат жужжание мухи. И оба наблюдают за ней. Муха влетела в открытую створку; вылететь не может, бьется в стекло.

М и х а и л *(тихо)*. Алеша сказал, у вас мужа убили?

Ж е н щ и н а *(не сразу)*. Да.

М и х а и л. Кто?

Ж е н щ и н а. Неизвестно.

М и х а и л. У меня тоже. Неизвестно. Кто-то убил мою невесту, взорвал.

Они молчат, думают, каждый о своем.

Муха, то ли сообразив, то ли по везению, вылетает наконец в сад. Становится тихо. Михаил и женщина смотрят друг на друга.

М и х а и л. А если вам не продавать эту дачу?

Ж е н щ и н а. Зачем она мне?

М и х а и л. Не знаю. Но... не спешите. Или вам деньги очень нужны?

Ж е н щ и н а. Да нет.

Дверь из комнаты распахивается. Появляется Алеша. Он осторожно несет чашки с блюдцами, сахарницу и даже заварочный чайник, из носика которого рвется пар.

Михаил и женщина вскакивают и бросаются помогать мальчику.

Женщина, мальчик и мужчина пьют чай с тортом. Обстановка самая мирная. Солнце мягко и тепло светит сквозь зелень, проникает на терраску, освещает круглый стол. Чай дымится в белых, тонких чашках.

Женщина подает мальчику кусок торта на серебряной лопаточке.

Все трое вдруг улыбаются друг другу.

Золото

История Харпша

На этих страницах вы не найдете ничего такого о лейтенанте Харпше, чего бы не слышали раньше, но зато все факты здесь собраны воедино.

Густав Харпш родился в Линце в день, когда разразилась первая мировая война, а умер он в Больцано в последний день второй мировой войны. Его отец, страховщик, коллекционировал мебель XVIII века. Его мать воспитала пятерых детей. Подростком он стал членом гитлерюгенда. Это было, можно сказать, обязательное мероприятие: все его друзья вступали, и он вступил. Ему нравились летние лагеря — веселая компания, походы в горы, массовые заплывы, хоровое пение у костра. Записавшись в армию, он отслужил год в Австрии периода аншлюса, вошел в Судеты, в 36-м стал лейтенантом, а через два месяца после германского вторжения во Францию оказался в городе Во ле Виконт недалеко от Парижа. Он глубоко уважал своего начальника генерала Фостерлинга. Последний был увлечен планом Гиммлера построить родильный дом, где бы на практике проверялась арийская наследственность. Сама идея Харпша не смущала, но душа его к этому проекту не лежала. В Во немецкие офицеры разместились в замке, построенном министром Фуке. Великолепие замка снаружи и внутри, а также изумительные сады подвигли Людовика XIV на то, чтобы изгнать своего министра финансов по обвинению в махинациях и коррупции, а его поместье забрать себе. Все богатство замка Во — украшения, люстры, мебель, картины, цветы и прочее — было вывезено для нужд нового роскошного замка в деревне под Парижем под названием Версаль.

Пусть и без внешних изысков XVII века, немецкие офицеры чувствовали себя в замке совсем неплохо. В их распоряжении была повариха Анна-Мария Усбакер, стопроцентная француженка. Ее предки жили во французском Эльзасе, который в 1871 году немцы объявили своей законной добычей. Ее дед, конюх, чьими услугами пользовалась вся округа, переехал из Страсбурга в Люксембург, а после в Бельгию, где ему пришлось приспособить свою фамилию к местному произношению. На момент рождения отца Анны-Марии дед перебрался в Париж. После первой мировой войны отец Анны-Марии женился на девушке из Во, которая казалась неприметной тенью в огромном замке. Свои немецкие корни она давно забыла и говорила исключительно по-французски. Ей было тридцать два года. Вдова. Первый муж, конюх, всему научившийся у ее деда, однажды упал с лошади и разбил себе голову. Детей у них не было. Она не раз потом могла выйти замуж, но пренебрегла этими возможностями.

Анна-Мария Усбакер и Густав Харпш полюбили друг друга благодаря спарже. Полтора месяца он с удовольствием лицезрел девушку и наслаждался ее стряпней. Поначалу она дичилась, держась подальше от лейтенанта и его раскатистого смеха. Анна-Мария регулярно кормила шестерых офицеров на постое, когда же наезжали еще офицеры с инспекцией, готовить ей приходилось с утра до вечера. С Харпшем она держала вежливую дистанцию. Ей случалось видеть, как он в задумчивости прогуливается с собаками по дорожкам большого парка. Она видела, как он, по пояс раздетый, чистит сапоги на птичьем дворе. Она слышала, как он распевает старые французские песни своим высоким фальцетом, отмечая та-

---

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2005, № 9, 12; 2006, № 2, 4, 5, 7.

Публикуется по: G r e e n a w a y Peter. Gold. Edition Dis Voir, Paris.
Выражаем благодарность Питеру Гринуэю, а также студии «12А» и Александру Михайлову за безвозмездное предоставление права на публикацию этой книги.

ким образом день рождения Гитлера. Однажды, ставя тарелку со спаржей, она пролила на скатерть горячее масло, и несколько капель попали Харпшу на руку. Он спокойно облизал место ожога, глядя на нее с улыбкой. Они переспали — сначала в буфетной, потом на лужайке перед флигелем, потом в спальне для прислуги, потом на ковре в аристократической ванной. Анна-Мария побаивалась обвинения в интимном коллаборационизме. Нынешние владельцы замка, парвеню во втором поколении, отчаянно старались идти в ногу с прежними хозяевами, истинными аристократами. При том что они отличались снобизмом и реакционными взглядами, их отношение к немецким офицерам постепенно менялось в лучшую сторону. Зато слуги были, как на подбор, социалистами и коммунистами. Дворецкий находил поведение Анны-Марии совершенно неприемлемым. А вот горничная, у которой родители были немцы, ревновала ее к молодому офицеру, приехавшему в эти места с ее исторической родины.

Анна-Мария забеременела. Они радостно обсуждали семейные планы, которые должны были осуществиться после войны. Они, конечно, рисковали и плодили завистников. Генерал Фостерлинг проявлял снисходительность и даже благосклонность: он рассчитывал привлечь блондина Харпша и черноволосую Анну-Марию к своей программе межродственного скрещивания. Среди местных женщин были и блондинки, но Харпш отказывался вступать с ними в связь. Дворецкому не нравилось, что в его штате завелась коллаборационистка. Горничная даже обратилась к старым газетным подшивкам в надежде найти компромат на предков Анны-Марии и использовать его против удачливой соперницы. Между тем Анна-Мария родила девочку, первого для здешних мест ребенка франко-германского происхождения. Ситуация, прямо скажем, щекотливая. Спать с врагом было строжайше запрещено. Мог вспыхнуть политический скандал. Наилучшим выходом было объявить, что Анна-Мария — еврейка. Через три часа после родов ее вместе с младенцем поместили под домашний арест. Харпша откомандировали в Париж. Анна-Мария бесследно исчезла. Ее бабку по материнской линии видели в синагоге города Мусс. Позже Харпш вернулся, чтобы разыскать свою дочь, которую взяла к себе служанка. Тем временем генерал Фостерлинг пустился в сомнительную авантюру. В своем стремлении повернуть вспять ход истории он решил восстановить министра Фуке в правах собственника замка Во. Он сделался всеобщим посмешищем. Вдобавок у него из-под носа сбежал особо важный английский шпион Тульс Люпер. Генерал предпринял неудачную попытку застрелиться. На этом его унижения не закончились. Он попал в плен к союзникам, и тюремщик-англичанин, сжалившись, нанес ему смертельный удар.

Харпш увидел дочь в тот момент, когда служанка кормила ее грудью. Он устроил скандал и был посажен под арест. И без него с немецкими оккупационными войсками хлопот хватало. Девочка была хорошенькая, спокойная, милая. Ее отняли у служанки для последующего удочерения, но желающих не находилось. Никто не хотел неприятностей. Ее отправили в Гамбург; по дороге немецкий конвой угодил под бомбежку. Если верить слухам, девочку подобрал Красный Крест и поместил в швейцарский приют, то ли в Крё, то ли в Маршане, то ли в местечке Де Кав недалеко от швейцарско-итальянской границы. Доходили и совсем тревожные слухи — дескать, ее вслед за матерью этапировали в концлагерь.

Харпша отправили на русский фронт. Ранение в ногу спасло его от худшей участи. Он участвовал в сражениях при Монте-Кассино и в Аппенинских горах. И продолжал наводить справки в швейцарских приютах. В надежде выкупить дочь он совершил рискованное путешествие в родной Линц за семейными драгоценностями, которые позже переплавил в золотой слиток. Его бабушка вшила ему в брюки потайной карман для этого слитка. В достижении поставленной цели он делался все смелее и безрассуднее. Вместе со свояком Карлом Хайнцем Броклером, управляющим баден-баденским отделением Дойчебанка, который отвечал за нацистское золото, он разработал план.

Они встретились в Карлсруэ и договорились о послевоенной дележке. Но сначала надо было вытащить золотые слитки из подвалов банка и хорошенько их спрятать. Харпш сказал, что знает подходящее место. К тому времени ему было известно, что его четырехлетняя дочь находится в швейцарском санатории в Крё, популярном месте, откуда бездетные немецкие семьи могли взять ребенка на воспитание. Он опасался, что ее удочерят, дадут ей новое имя и ее след потеряется навсегда. Ходили разговоры о том, что скоро придут американцы, в чем не было никаких сомнений, и увезут бесхозных детей, жертв войны, в солнечную Калифорнию.

14 апреля 1945 года с помощью своих подчиненных, сержанта и капрала, лейтенант Харпш забрал из Дойчебанка в Баден-Бадене в двух чемоданах сто золотых слитков и в черном «Мерседесе» (номерной знак TL 9246) отправился к итальянско-швейцарской границе. Взвесив все «за» и «против», он выбрал маршрут через Францию и Северную Италию, через Больцано, по-немецки Бозен. На лесной дороге, не доезжая Больцано, Харпш врезался на скорости в белую лошадь кавалерийского офицера, которого мы назовем Джакомо Фаринти. Харпш погиб. Девяносто два золотых слитка разлетелись по салону. Первым их обнаружил итальянский полицейский Артуро Гаэтано, а потом американский военнослужащий Уильям Белл, который позже, в австрийском Миттерзилле, окажется причастным к смерти композитора Антона Веберна[1]. На этом приключение закончилось. Дочь Харпша так и не обрела родителей.

В реке

Это история о золотом слитке, который Харпш обменял на бензин на заправочной станции, чтобы поскорее продолжить путь.

Беременная женщина, чей муж повар умирал от дифтерии где-то на русском фронте, среди кастрюль и мисок, на полу грязной полевой кухни, холодной зимней ночью предпочла бросить в реку Хус свое золотое ожерелье и обручальное кольцо, лишь бы они не достались нацистам. Но ее выследили и заставили лезть в ледяную воду.

Ребенка она потеряла, но ожерелье достала. Позже оно стало мизерной частью золотого слитка TRE 45Sd, так и не доехавшего до Больцано, печально известного своей органической неспособностью предложить истинному гурману тарелку настоящих спагетти.

Драгоценности Баухауса

Это история о золотом слитке, который Харпш обменял на алкоголь и сигареты, стремясь поскорее исчезнуть из Баден-Бадена в мае 1945 года.

Баухаус[2] для германского национал-социализма был анафемой. Абстракции, беспредметная живопись, нетрадиционные материалы, подрывные идеи марксизма, большевизм, свободная любовь, иудаизм. Большинство студентов еврейского происхождения к 1936 году успели покинуть Баухаус, но с собой они увезли разве что идеи.

Ювелирная мастерская со стеклянными стенами, расположенная над заводом по производству керамики в Штутгарте, была закрыта в июле 35-го. Ее владельцы, Барнст Шмидт-Авен и его жена Серенио Рихард-Прово, выпили по последней чашке кофе, выкурили по последней сигарете и, ничего не трогая, заперли входную дверь. Ключ они отправили почтой далеко-далеко, в Австралию, в город Аделаида. После того как потыкали наугад булавкой в атлас, выбирая сначала страну, потом город и, наконец, улицу. Эта игра для супругов-ювелиров была исполнена глубокого смысла. Они выбрали место, где никогда не побывают. Этот жест символизировал конец Старой Жизни. А за Новой Жизнью они отправились в противоположную сторону — в Нью-Йорк.

Серенио и Барнст обычно трудились далеко за полночь, и стеклянные стены их мастерской озаряли красные сполохи. Это было похоже на ярко освещенную

[1] Австрийский композитор Антон фон Веберн умер в Миттерзилле 15 сентября 1945 года.

[2] Баухаус — основанная в 1919 году в Веймаре знаменитая Школа современного дизайна.

капитанскую рубку, а кораблем можно считать погруженный в темноту завод. Но вот студия обезлюдела. Дикий плющ густо обвил зарешеченные окна и стеклянный потолок, отчего комната погрузилась в зеленые сумерки. Забились водостоки, разросся мох. Из печной трубы вырос клен.

Время в мастерской остановилось, как будто закапсулировалось. Семь лет — не такой, казалось бы, большой срок, но за эти годы в мире, особенно немецкоговорящем, произошли большие изменения. Последнее незаконченное изделие ожидало обжига, здесь и там лежали наготове рабочие инструменты, стояли в ряд приготовленные на продажу предметы, раскрытый кондуит напоминал о невыполненном заказе, а груда квитанций — о пополнении запаса материалов. На верстаке можно было увидеть микроскоп и мощные лупы, а сбоку висело ожерелье из отбеленных птичьих костей.

Однажды на закате, после грозы, в июне 44-го года английский самолет-истребитель «Спитфайр», поблескивая серебристым фюзеляжем, вынырнул из черной тучи и, привлеченный стеклянной крышей, устремился прямиком на эту лакомую цель. «Спитфайр»[3] — странное, если вдуматься, название для истребителя. «Spit» вызывает ассоциации с чем-то инфантильным, с мелким пакостничеством, и никакого видимого «fire» при взгляде на этот самолет вы бы не обнаружили. В считанные секунды истребитель должен был уничтожить хрупкую стеклянную крышу.

Красно-бело-синие опознавательные знаки на крыльях «Спитфайра» отразились стократно в окнах ювелирной мастерской. Боевая машина и стеклянная мансарда взорвались одновременно, и в закатных лучах во все стороны брызнули фрагменты стекла и металла. Такая вот хрустальная ночь. По свидетельству очевидцев, видимых неисправностей в работе самолета не было. Почему английский пилот выбрал такую смерть, осталось неизвестным. В последующие трое суток в радиусе трехсот квадратных миль не происходило никаких боевых действий.

Пожар в мастерской не возник, зато в сгущающейся ночи закрутилась бумажная метель: описи, квитанции, официальные запросы. Серенио и Барнст были педантами. На место происшествия наведалось гестапо. По документам можно было проследить движение драгоценных металлов и, в частности, золота, но самих золотых изделий не нашли. Власти были раздосадованы. После столь неординарного события следовало ожидать и необычной награды — так, по-видимому, рассуждало руководство местного банка. В руки гестапо попали неожиданные для ювелирного производства материалы: перья, крашеные деревянные бусы, свечной нагар, медная проволока в пластиковой оболочке, керамические осколки — все что угодно, кроме золота. Строго говоря, это не так. Когда из-под обломков извлекли английского пилота, у него на пальце обнаружилось простое обручальное кольцо. Двадцатитрехлетний летчик женился два месяца назад на двадцатилетней пловчихе-чемпионке из Австралии по имени Робин Боуман. Ее отец держал на побережье сувенирный магазин, торговавший полудрагоценными камнями. Ее мать покончила с собой, возможно, не выдержав разлуки с дочерью: прыгнула с пирса рыб кормить. Отец Робин закрыл магазин, задраил окна и вернулся в город.

Обручальное кольцо бросили в ящик с золотыми безделушками. Его дальнейшая история банальна, как все подобные приключения. После переплавки оно стало частью золотого слитка, последний же, по милости лейтенанта Харпша, так и не добрался до Больцано, итальянского города, где главным разочарованием туристов следует считать спагетти во всех видах.

Получив из Министерства обороны извещение о без вести пропавшем муже, Робин Боуман подождала шесть месяцев, а затем вернулась в родную Австралию, чтобы там, сидя на пляже, высматривать, щурясь на солнце, далекую Европу. Там она родит ребенка, а также похоронит отца. Чтобы как-то отвлечься от войны и собственной тоски, она продала отцовский магазин и купила в Аделаиде заколоченный дом на побережье. Когда ее кузен с силой открыл входную дверь, они увидели, что прихожая завалена письмами и бандеролями за десять лет. В одной

[3] Spitfire *(англ.)* — «плюющийся огнем».

бандерольке Робин нашла ключ. Стоило ей колупнуть ногтем краску, как под ней обнаружилось чистое золото.

Барбаросса

Это история о золотом слитке, который лейтенант Густав Харпш вручил своему сержанту в качестве платы за труды. Случилось это во время проливного дождя под уличным фонарем на автостоянке Дойчебанка в Баден-Бадене. Сержант ушел довольный, но выручить нечто по-настоящему ценное за слиток золота оказалось не так-то просто.

Когда началось продвижение русских в Восточной Германии, Даниель Фоссер, автомеханик из Гёстеринга, собрал вещи и отправился пешком за двести километров к матери в Хельстединг. За семь лет Даниелю удалось собрать коллекцию болванок из разных металлов — свинца, алюминия, цинка, хрома, меди, серебра и золота. В свое время он отвез к матери это громоздкое хозяйство на грузовике, но сейчас грузовик реквизировали для армейских нужд. Его мать жила в Черном Лесу. Мест для хранения металлических болванок у нее было предостаточно. Гараж, сад, бункер и даже бомбоубежище, которое выстроил для нее поклонник, мясник из Фридрихберга.

Даниелю было пятьдесят три года. У него были обширные планы. Например, он хотел поселиться в Мюнстере, в трехкомнатной квартире с мастерской на чердаке, у женщины с тремя детьми, которая однажды призналась ему в любви. Еще он хотел построить лодку и уплыть в Ирландию. Там он хотел отрастить шкиперскую бороду и соорудить себе шлем, как у настоящего викинга. А еще он хотел проверить, можно ли выгравировать молитву на скорлупе грецкого ореха. Но все карты спутало наступление русских. Надо было поторопиться с осуществлением хотя бы одного желания. Он решил сделать такой выбор, при котором его союзником могло бы стать золото.

Даниель отобрал самые ценные и увесистые болванки и принес с чердака отцовскую рыбацкую куртку защитного цвета, чтобы мать нашила на нее дополнительные карманы. Еще она дала ему плащ с тайными карманами, саквояж и рюкзак со множеством отделений, сделала на брюках прочные карманы-манжеты, сшила полотняную шляпу с твердыми полями и плотной подкладкой с внутренним карманчиком. Похихикивая, она даже сшила своему пятидесятитрехлетнему сыну трусы с надежным гульфиком, где его яйца приятно холодил металл, придавая уверенности в мужском превосходстве. Даниель распихал серебро и золото в двадцать девять карманов. Полностью экипированный, он весил сто сорок килограммов и передвигаться мог очень медленно, как во сне.

За два дня Даниель сумел дойти только до городка Тремонтиас. Он заметил, что за ним, метрах в пятидесяти, по противоположной стороне дороги следует странного вида молодой человек с изможденным лицом и высокими залысинами. Про себя Даниель окрестил его Доктор Смерть. Когда перед ним возникла река, он решил перейти ее вброд, чтобы не засветиться на людном мосту. Кроме того, так он рассчитывал избавиться от «хвоста». Дороги были забиты беженцами, и все они, особенно женщины с детьми, то и дело становились жертвами карманников и всякого сброда. В Трингере из-за куска пирога убили человека. Ночь Даниель провел, сидя на берегу под ивой, зажав в руке железный прут. Не дожидаясь, когда рассветет, он вошел в реку. Место было неглубокое. После бессонной ночи он чувствовал себя совершенно разбитым. Где-то на середине реки, не удержавшись на ногах, он упал. Освободиться от лямок тяжелого рюкзака он не сумел. Куртка и плащ и шляпа, намокнув, отяжелели. Он никак не мог встать на ноги — неподъемный груз тянул на дно. Холодная вода словно заманивала его. Он постарался прогнать панические мысли. Оглянувшись назад, он увидел на берегу молодого человека с изможденным лицом. Тот сидел, положив руки на колени, и с интересом ждал, чем дело кончится. Даниель знал о том, что в голове тонущего человека проносится вся его жизнь. Он вспомнил, как запер в сыром погребе водопроводчика, чтобы украсть у него свинец. Как, набив вязаную шапку гравием, стукнул ею по голове в одном доме женщину, протиравшую подсвечни-

ки. Как сбил на дороге супружескую пару, чтобы снять с них золотые кольца. Как поджег магазинчик, чтобы в суматохе унести разные драгоценности. Как припугнул ножом ночного сторожа, и тот отдал ему золотые часы на цепочке. Как избивал детей и сдергивал с них золотые крестики.

Даниель утонул на мелководье, как Фридрих Барбаросса. Старого императора погубили тяжелые доспехи и, возможно, холодная вода. Барбароссе было семьдесят пять, Даниелю пятьдесят три. Сравнение, конечно, относительное, так как, в отличие от германского императора, Даниель не успел прославиться.

Поутру утопленника вытащили из воды. Его даже не снесло течением из-за спрятанного на нем груза. Сначала за него взялись двое солдат в плащах, которым помогал некто в пижаме, а затем нагрянули вооруженные фермеры. Они повесили саквояж и рюкзак на велосипедные рули и укатили. За всем этим издали молча наблюдал молодой человек с изможденным лицом. Дождавшись момента, когда страсти улеглись, он приблизился к трупу, напялил на голову полотняную шляпу с твердыми полями и рыбацкую куртку защитного цвета и, не торопясь, двинулся вдоль берега, поглаживая туго набитые карманы. В этом странном одеянии, сделавшись местной достопримечательностью, он проходил всю жизнь.

В пяти километрах, не доезжая Мюнстера, двух вооруженных фермеров на велосипедах остановил и обыскал военный патруль под командой грозноусого сержанта и тихони капрала. Золото и серебро, по отдельности, были поровну спрятаны в шесть солдатских котелков с остатками супа из брюквы и листьев одуванчика. Патруль расположился на ночлег в открытом поле, на грязной соломе перед горящим костром. Посреди ночи сержант тихо подобрал все котелки и двинулся было прочь, но получил финку промеж лопаток. Тихоня капрал, человек педантичный, сдал золото в банк в близлежащем городке. Уже на следующий день оно было доставлено в Баден-Баден и переплавлено в слиток. Это был, возможно, самый свежий золотой слиток из тех, что совершили путешествие в черном «Мерседесе» Харпша в направлении северо-итальянского города Больцано.

Глухое золото

Это короткая история о золотом слитке, который Харпш обменял на продукты, тридцать бутылок питьевой воды и дорожные карты Франции, Швейцарии и Северной Италии.

Штефан Райнер прятал кольцо с бриллиантом в слуховом аппарате. Когда-то кольцо носила его покойная жена, погибшая в авиакатастрофе. Штефан свято верил в то, что лучше места для кольца не придумаешь. Он был также убежден, что благодаря этому кольцу в ухе он лучше слышит. В таком случае непонятно, почему он продолжал так же громко кричать, рассказывая всем о своем техническом усовершенствовании. В результате одна женщина донесла на него в полицию. Штефан стоял на углу Лёрингштрассе и Холдерингплац, когда получил сильную затрещину и остался без слухового аппарата. Заушина треснула под чьей-то грубой подошвой, бриллиант отлетел в сторону. Что касается золотого кольца, то оно попало в Баден-Баден и растворилось в слитке 87H/98j, основную часть которого составило цыганское золото из Киева. Бывший национал-социалист, а ныне ударившийся в бега Густав Харпш не довез этот слиток до Больцано, так как погиб в автомобильной катастрофе.

Бриллиант Штефана Райнера неделю провалялся вместе с мусором в сточной канаве, а потом ливневый поток перенес его метров на триста в коллектор, и там он благополучно пролежал под толстым слоем ила и песка пятьдесят лет. Может, лежит там и по сей день.

Тайник

Это история о золотом слитке, который Харпш обменял на немецкую, французскую и швейцарскую валюты. Курсы были достаточно произвольные, устанавливаемые непосредственными участниками сделки. Лейтенант Харпш спешил и отдавал себе отчет в том, что расстается еще с одним слитком на невыгодных для себя условиях.

Матиас Зингéль гордился тем, что нашел идеальный тайник для драгоценностей своей молодой жены. Большая часть сокровищ была, так сказать, орнитологического свойства: золотые яички. Не Фаберже, конечно, что было ему не по карману, но вполне изящные вещицы, которые он, будучи дипломатом, привозил из своих постоянных путешествий. Золотое яйцо ибиса из Иерусалима, золотое перепелиное яйцо из Мексики, золотое яичко, покрытое эмалью, из Севильи, маленькие пузырьки духов в форме золотых яиц из Антверпена. Он очень гордился как самой коллекцией, так и своим тайником. Он так громко всем этим гордился, что в конце концов его арестовали, и под пытками (ему защемляли кончики ушей) он раскололся. Те, кто мучил его, теперь взялись за его молодую жену. Они вспороли ей живот, от пупка до самого низа. Они хотели показать Матиасу, что до них вполне дошел смысл кайфа, который он ловил от собственной выдумки. Ее яичники были буквально обложены золотыми яичками. Воистину идеальный тайник! Если не считать маленького «но»: жена Матиаса смертна, в отличие от золота. И если ее кожу в результате варварской операции можно сильно попортить, то причинить вред золоту гораздо сложнее.

Окровавленные золотые яички, собранные в ведерко, промыли водой из-под крана. Молодую женщину сволокли в яму. Кто-то решил прикрыть срам курткой, но бросил ее так, что она закрыла лицо. Все это потом видели дети, направлявшиеся в школу. Они никак не могли понять, зачем кто-то пытался разрезать человека надвое тупым ножом.

Золотые яички отправили в Эссен. Там, по случаю праздников, большие печи закрыли на профилактику, и многие работники разъехались по домам. Трое сторожей, люди почтенного возраста, решили устроить для детишек маленькое развлечение. Они раскочегарили запасную печечку и стали кидать в нее золотые яйца, одно за другим. Дети в слюдяных очках завороженными глазами наблюдали за тем, как эти яйца сначала обжариваются, потом превращаются в яичницу-болтунью, потом растекаются густым шипящим сливочным маслом и наконец превращаются в прозрачное оливковое. Золотой слиток в результате попадет в Баден-Баден, где в него жадно вцепится Харпш, но не довезет даже до Больцано. Потом он немного полежит в американском депозитарии в Лозанне, а затем окажется в Женеве или Цюрихе, где, вполне возможно, лежит по сей день, глубоко под землей, в сейфе, тщетно ожидая своего нового хозяина, без всякой надежды на то, что какой-нибудь ушлый адвокат сумеет выиграть дело о репарациях, поскольку законные владельцы давно лежат в земле.

Туберкулезная бацилла

Это история о золотом слитке, который Харпш обменял на матрас и постельное белье в Берне. Он припарковал машину на лесной просеке и устроил себе ложе среди папоротников. Это был его первый привал после двенадцати часов езды.

В то время в Германии немало людей, показывая свою осведомленность в современной медицине, предлагали приложить ее возможности для решения так называемого «еврейского вопроса».

— После того как удалось выделить бациллу туберкулеза, появилась реальная надежда избавиться от этой страшной болезни.

— Новые технологии победили извечного врага.

— За несколько столетий эта зловредная бацилла погубила десятки тысяч немцев.

— Наконец мы можем одновременно избавиться от бациллы еврейства и от бациллы туберкулеза.

Жертв туберкулеза легко опознать по характерным признакам. Больные кашляют, харкают кровью и отплевываются, распространяя вокруг себя вредоносные бактерии. Они весь день лежат в постели. Они ездят на воды и там заражают иностранцев, на чью сердобольность и материальную помощь они так рассчитывают. Они, как малые дети, едят теплый супчик, кашу-размазню и протертую пищу, запивая теплым молоком. Они симулянты. Это болезнь поэтов и мечтателей. Как ее только не называют! Чахоткой, поэтическим недугом, комнатной сыростью, легочной болезнью, кровохарканьем, мокрушницей. В отдельных выра-

жениях нетрудно уловить общественное предубеждение. Слава богу, немецкие ученые победили туберкулез, и вот теперь всех этих симулянтов, поэтов, женственных типов и прочих нежелательных элементов, особенно евреев, неспособных внести положительный вклад в победу «третьего рейха», можно уничтожить благодаря современной медицине.

Подобные бытовые разговоры и официальная пропаганда от имени науки давали свои плоды. В лечебных учреждениях процветало вредительство. Больных не лечили или плохо лечили, им вкалывали не то и не так, их морили голодом, унижали, обходили стороной, бросали на произвол судьбы. Стоит ли продолжать этот печальный перечень?

Вот лишь один пример из тысяч. В Заас-Бельзеке доктор Эгберт Дахсон решил донести официальную пропаганду до своих богатых пациентов. Более продвинутым он разослал памфлеты, и те, ознакомившись с ними, приостановили финансовую поддержку туберкулезного санатория. Пациентов попроще он конфиденциально вразумил прямо в кабинете. Жители деревни, расположенной неподалеку от санатория в Заас-Бельзеке, вооружившись вилами и револьвером времен первой мировой войны, решили своими силами разобраться с рассадником заразы. Семерых швейцарских детей, американского бизнесмена, немецкого архитектора, а также жену и дочь австрийского экономиста — все еврейского происхождения — вытащили из кроватей, вынесли в сад и побросали в снег. Истории болезни уничтожили, шкафчики больных прочесали, их одежду забрали, из чемоданов взяли все самое ценное. Крестьяне уже собирались уходить, когда жена почтальона вдруг заявила, что все это добро заражено туберкулезными бациллами. Часть золотых безделиц бросили на ступеньках, где их вскоре припорошило снегом. Привратник Михаэль Игнатиссон смахнул украшения в кастрюлю и принес домой своей замужней дочери, которая перед большим зеркалом в спальне надела на себя все сразу — три пары сережек, шесть обручальных колец, три ожерелья, брошь, булавку для галстука и две пары часов. В результате она оставила себе одну брошь и то лишь после того, как по совету мачехи два часа продержала ее в кипящей воде с отбеливателем. Остальные предметы она обменяла на кое-какую мебель, сеанс массажа и пару ортопедических ботинок, изготовленных в Колумбии. Главная часть унесенных из санатория золотых украшений отправилась в Мюнхен, а затем в Вену, где их переплавили в слиток, а тот, в свою очередь, попал в Баден-Баден и вскоре прямиком в руки Харпша, который так и не довез его до Больцано, города несуществующих спагетти. Когда-то Баден-Баден имел репутацию бальнеологического курорта, где евреи и неевреи принимали лечебные ванны и отлеживались днем в постели в надежде избавиться от губительной туберкулезной бациллы, которая цепляется к человеку вне зависимости от его религиозных, общественных и моральных убеждений.

Вентимилья

Это история о золотом слитке, который лейтенант Густав Харпш обменял на беспрепятственный проезд через Сенсадорфский тоннель.

23 августа 1941 года, у здания железнодорожной станции Вентимилья, в промежутке между римским экспрессом на Рим в 15.15 и пассажирским поездом на Венецию в 15.37, молодых любовников заставили раздеться догола. Стоял жаркий летний день, на небе ни облачка, и только над холмами стелилась дымка. Из громкоговорителей доносилась ария из идущей в Турине популярной итальянской оперы в исполнении певца-виртуоза. На платформе под ярким солнцем, отбрасывая тень на бетонку, одиноко стоял граммофон, на котором крутилась пластинка. Восемнадцатилетний парень снимал все с себя и резко швырял в открытый чемодан, а вот его семнадцатилетняя подружка аккуратно сложила одежду, положив под самый низ, для пущей сохранности, блузку с золотой брошью, подаренной ей матерью.

Начальник станции порылся в ее вещах, понюхал нижнее белье. Он отколол брошь с синей блузки, чтобы позже подарить своей жене.

За всем этим наблюдали карабинеры, и двое немцев в штатском со свастикой на рукавах, и пара носильщиков. Из сигнальной будки за происходящим посматривали дети. Было также двое зевак: в соседнем доме, у раскрытого окна, муж-

чина в пижамной куртке и голубых трусах причесывал волосы, а у него за спиной женщина неглиже застегивала на себе лифчик. Это были муж и жена, одевавшиеся после сиесты. А еще в дверях магазина стояла пожилая женщина и тоже следила за развитием необычной сцены.

На крышках чемоданов влюбленной парочки было мелом написано: «Евреи смутьяны». Думали ли они, раздеваясь, что всего через несколько минут их уже не будет в живых? Их обвинят в инцесте. Но они не были братом и сестрой. Двенадцать лет они прожили в одном доме и вместе ходили в один детский сад. Разве это означает инцест? И при чем тут смутьяны? Или их любовь вносила смуту в некоторые сердца? В эту наглую ложь, кажется, не верили сами экзекуторы. Единственным преступлением этой пары была их еврейская кровь.

После того как молодые люди разделись и их одежду упаковали, немецкий служащий связал чемоданы веревкой. Влюбленных отвели за угол. Раздались два выстрела. Из-под граммофона вытекла струйка крови. Ее смыли водой из канистры. Итальянский охранник надругался над мертвой девушкой, лежавшей на мертвом возлюбленном. Человек продолжал поливать из канистры горячую бетонку, выписывая на ней «восьмерки».

Жена начальника станции потеряла брошь во время возникшей после взрыва на площади Сан-Лоренцо сумятицы. Патрульный солдат нашел эту брошь среди обломков, а командир конфисковал. В сейфе, вместе с другими ценностями, ее отправили в Геную. Оттуда она попала в Баден-Баден, потом оказалась частью золотого слитка HGT V42, а тот уже совершил неудачное путешествие в Больцано вместе с лейтенантом Харпшем, задумавшим вызволить свою дочь из швейцарского плена.

Как-то прошел незамеченным тот факт, что все прямые участники инцидента на станции Вентимилья, равно как и ее невольные свидетели, в течение шести месяцев ушли из жизни при драматических обстоятельствах. Начальника станции раздавило между двумя вагонами. Его жена умерла от легочной болезни, развившейся после взрыва на площади Сан-Лоренцо. Из двух носильщиков один погиб в аварии, а второй по пьянке утонул в бочке с дождевой водой. Одного гестаповца отравила негашеной известью дочь за то, что тот не разрешал ей спать с ее дружком. Другого убили во время сражения в Мессинском проливе. Мужчина в небесно-голубых трусах умер от приступа астмы в тоннеле, а его жену скосил рак груди. Пожилая женщина умерла в собственной постели от развившегося бронхита. Одного из двух мальчишек, забравшихся в сигнальную будку, сбил вырвавшийся на свободу бык; три года он пролежал в коме, прежде чем его отключили от системы жизнеобеспечения. Другой был послан за продуктами и пропал; через шесть недель его тело нашли в мусоровозе. Беда не миновала даже оперного певца — он попал в авиакатастрофу.

Возможно, никто не обратил внимания на все эти странные совпадения просто потому, что евреи для них не существовали. И уж тем более никому не могло прийти в голову, что из-за какой-то влюбленной парочки может случиться настоящий обвал смертей. К ним следует добавить Харпша.

Черное золото

Это история о золотом слитке, который Харпш обменял на новую автомобильную покрышку в Беллацоне безлунной ночью, когда на горных склонах близ Локарно горели пожары.

Опасаясь обесценивания бумажных денег, что привело его отца к финансовому краху во время Великой депрессии, Генрих Ассенберг решил покупать золото. И носить. Все началось с обручального кольца. Генрих женился на медсестре Юлии Фоккеринг. Незадолго до свадьбы они приобрели друг для друга два золотых кольца на ярмарке-распродаже в Кёльне. Юлия зарабатывала больше Генриха, поэтому кольцо, купленное ею, стоило подороже.

Проработав пять месяцев на сортировке свеклы, Генрих купил себе золотой портсигар, хотя он не курил. Его жена купила золотые сережки в виде клубничек. Она держала их вместе со своей «спиралькой» в банке из-под горчицы. На Рождество Генрих подрядился отвезти одного врача из Ганновера в Венецию и на за-

работанные деньги приобрел золотой браслет, на котором выгравировал собственные инициалы и инициалы жены. В свою очередь, Юлия приобрела тончайшую цепочку из двух тысяч звеньев и повесила ее на шею. Поработав полгода компаньонкой, она к своей коллекции добавила распятие, хотя не была католичкой. Ей хотелось скрыть свои еврейские корни, ну и, конечно, она хотела иметь побольше золота.

Генрих отвез груз на ярмарку лошадей в Руре, и у него образовалось два дня свободного времени, а так как по другую сторону границы был Антверпен, имевший репутацию золотого города, он заглянул туда и купил в магазинчике на Центральном вокзале золотые часы. Часовой механизм был не особенно надежен, но зато вещица была увесистая, да и на вид ничего, и хорошо смотрелась вместе с золотыми запонками, которые он купил с рук у торговца на харлемском пирсе. Супруги надевали на себя все золото, когда шли куда-нибудь обедать. Люди тучные, они с каждым днем становились еще тучнее, так что домой возвращались очень медленно. Словом, отличная мишень для грабежа.

Когда Германия захватила Польшу, Генрих и Юлия записались в армию добровольцами, он служил техником на военном аэродроме, она — медсестрой в военном госпитале. Генрих заказал себе золотой значок на фуражку и золотые пуговицы на тужурку. Юлия купила золотой браслет на щиколотку. Из предосторожности они покрыли золото черным лаком. Увешанные своими украшениями, они погибли одновременно после прямого попадания бомбы в здание театра на Хессельштрассе в Кёльне. Их хорошо замаскированные украшения нашли среди развороченных тел. В качестве военных трофеев они были переплавлены в золотой слиток. Позже этот и другие слитки ненадолго стали собственностью Густава Харпша, и тот отправился со своей добычей в Швейцарию, чтобы выкупить там малолетнюю дочь, но не доехал даже до итальянского Больцано.

Фиделия

Это лишняя история, довесок. Своего рода эпилог. История, связанная не с теми девяноста двумя золотыми слитками, которые лейтенант Густав Харпш забрал в баден-баденском банке и которые были впоследствии обнаружены в лесу под Больцано, а, можно сказать, с его собственным. В нем присутствовали все золотые украшения его семьи, и именно с его помощью Харпш вначале рассчитывал выкупить дочь у швейцарцев.

Фиделия, дочь Густава Харпша, всегда мечтала поехать с отцом в Южную Америку и жить, как индианка, среди кактусов. Они бы носили на голове перья: папа — красные, она — голубые. Она бы звонила в колокольчик перед завтраком, отбивала барабанную дробь перед обедом, пела «барсучью песенку» перед ужином. А ели бы они вдвоем, сидя на скамейке, изъеденной оранжевыми и желтыми мухами-наездницами.

Фиделия мечтала об этом с четырех лет, катаясь на своем красном велосипеде по дорожкам Лангельфельдского санатория Красного Креста, что находится неподалеку от швейцарско-итальянской границы. Она катила среди серебристых берез, проезжала мимо карусели, мимо кухни, поднималась на каменистый холм, где рос кипарис, и, миновав кусты, над которыми роились бабочки, останавливалась перед белыми воротами. Она влезала на ворота, так что подбородок оказывался на поперечном брусе, и долго глядела в сторону Зольдена, откуда, как ей казалось, должен был появиться ее отец. Мысленно она видела, как он приближается пешком, в синей форме, и в руках у него белые и голубые полевые цветы, которые он нарвал специально для нее. А в кармане у него бутерброды, говядина с ломтиками маринованного огурца, в пакете из плотной бумаги, на котором красными буквами написано «Бакалея Мерано». Он пришел из Италии, чтобы увидеть ее.

А может, он придет вовсе даже не из Зольдена, а из Гройтхангера.

Фиделия снова садилась на велосипед и во весь опор проносилась мимо кустов, над которыми роились бабочки, под кипарисом, мимо семи елей и клумб с геранью, вверх по дорожке к зеленым воротам перед конторой. Встав на седло, она могла дотянуться до щеколды и открыть ворота, после чего на велосипеде пересекала посыпанный мелким гравием двор и оказывалась перед загоном для овец.

Через ограждéние был пропущен ток, чтобы овцы не убежали. Отсюда Фиделия разглядывала дальние предгорья и представляла, как ее отец, напевая, спускается с заснеженного перевала. Если он придет этой дорогой, бутерброды будут лежать в носовом платке в красно-белый горошек.

Фиделия быстро проезжала через зеленые ворота и по асфальтовой дорожке добиралась до места, где упал транспортный самолет Красного Креста с тяжелобольным на борту. Прислонив велосипед к калитке, за которой начинался лес, она взбиралась на большой белый камень и вглядывалась в частокол деревьев. Если отец придет этой дорогой, бутерброды с сыром моццарелла, ломтиками помидоров, перцем и чесноком будут лежать в сумочке ее матери.

У Фиделии было еще одно место, где она поджидала отца. Во весь опор мчалась она к Браненспицким воротам, куда приезжали бензовозы, чтобы заправить генераторные баки и оставить на траве масляные следы. Если отец придет этой дорогой, он немного пропахнет бензином, и руки у него окажутся грязные, но на лице-то будет играть улыбка, а бутерброды с копченой грудинкой и огурцом он завернет в газету от 4 мая 1945 года с объявлением окончания войны[4] на первой полосе и фотографией сбитой на лесной дороге белой лошади и искореженного черного «Мерседеса» с номерным знаком TL 9246 на последней. Когда Фиделии исполнилось восемь лет, ей дали эту газетную вырезку. Фрау Стриппс, правая рука начальницы санатория, уходя со службы по причине беременности, очищала все ящики и обнаружила зеленый конверт, а в нем аккуратно сложенную газетную заметку. Окончание войны и бездыханная белая лошадь оказались напрямую связаны. Фрау Стриппс, женщина романтическая, сказала Фиделии, что отец ехал ее спасать на белой лошади, но в лесу под Больцано его остановили и потребовали, чтобы он до конца довел войну, начатую генералами.

Когда Фиделии исполнилось девять, мужчина в мотоциклетных очках доставил ей бандероль; вручая ее, он чуть не упал, поскользнувшись на ковре, оттого что от долгой езды ноги у него одеревенели. В бандероли обнаружился золотой слиток. Его прислала из австрийского Линца старая женщина, бабушка ее отца, прабабка Фиделии. Слиток положили в зеленый бязевый мешочек и спрятали в сейф — так сказать, на черный день.

Когда Фиделии исполнился двадцать один год, она вернулась в санаторий Красного Креста за своим золотым слитком. Он странным образом уменьшился в размерах. Фиделия предъявила швейцарский паспорт на имя Мэри Смит. Она нарочно выбрала себе самые обыкновенные, ничего не значащие английские имя и фамилию. Пусть все сразу увидят: она придумала это словосочетание и пользуется им временно, до того дня, когда за ней приедет ее отец. Он даст ей настоящее имя. Фиделией ее назвала начальница санатория, страдавшая болезнью под названием «любовная тоска». Начальница искала утешения в бетховенской опере «Фиделио». Она объяснила своей юной подопечной смысл ее имени: «преданная». Воистину, Фиделия была предана памяти отца. И ей не нравилось, когда фрау Стриппс называла ее Фифи, точно какого-нибудь пуделя в цирке, ездящего на велосипеде по манежу.

Теперь Фиделия, она же Мэри Смит, она же Фифи, могла начать новую жизнь. Она продала свой золотой слиток. Вырученные ею деньги в 60-м году при тогдашних ценах были целым состоянием. С младенцем на руках, которого она назвала Курцем, Фиделия отправилась в Южную Америку, где твердо рассчитывала найти отца. Очевидно, они просто разминулись в послевоенной неразберихе, царившей в Европе. Она собиралась искать его в Буэнос-Айресе и Монтевидео, в Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро, в Лиме и Мехико-Сити.

В Южную Америку Фиделия так и не попала. Она доехала до Больцано и заночевала в доме-пансионе. Утром она собиралась сесть на поезд до Милана, а оттуда улететь самолетом. У нее в сумочке лежали билеты. Но прежде она хотела увидеть место, где ее отец проехал верхом на белой лошади. Она пришла в лес. Что она рассчитывала найти? Этого она и сама не знала. Может, когда увидит, тогда

[4] Так у автора.

и поймет? Ей был двадцать один год. Она бродила среди залитых солнцем сосен и вспоминала.

В детстве у нее были светлые волосы. Она носила белые и красные банты в тон носочкам.

В семь лет Фиделия познакомилась с псом Грязнулей, который, впрочем, любил воду и откликался исключительно на итальянские команды. Первый раз она его увидела у пруда. Он вышел из воды и отряхнулся, обдав ее тысячью брызг.

Она часто убегала из санатория. Однажды они с Грязнулей даже добрались до Гриса. Их поймали и привезли обратно в черном «Мерседесе». Она плакала и кричала до тех пор, пока машину не остановили и не позволили ей посмотреть номерной знак. Нет, не TL 9246. Воспитатели приковали ее красный велосипед цепью к забору. Каждое утро она делилась с велосипедом кукурузными хлопьями и повторяла, что он должен набираться сил для большого путешествия, которое им предстоит совершить. Фрау Стриппс должна была за ней постоянно присматривать, но ей было не до девочки, она предпочитала игры со взрослыми мужчинами — механиками из гаража и мужчинами, приходившими чинить пишущие машинки; она скрывалась с ними в лесу, и там эти мужчины снимали с нее трусики.

Однажды Фиделия украла фотоаппарат, чтобы снимать себя в зеркале или с расстояния вытянутой руки. Она делала это для отца — ему будет интересно посмотреть, как она росла в его отсутствие.

В постель Фиделия брала с собой красный шарф. Он действовал на нее успокаивающе.

Красный был ее любимым цветом, а любимыми ягодами — вишня. Она частенько просила фрау Стриппс купить ей вишен, а за это та иногда пользовалась ее спальней на чердаке, когда хотела уединиться с очередным своим другом. Или подружкой. Девочка долго посасывала сладкую мякоть, стремясь протянуть удовольствие. Косточки она собирала. Ее коллекция, насчитывавшая не одну тысячу косточек, хранилась в чемодане. Зубы она чистила плохо, на что всякий раз обращал внимание приходящий дантист из Красного Креста, а также его сын. Фиделия всегда посещала дантиста, а он, в свою очередь, не забывал посетить фрау Стриппс в комнатке ее воспитанницы, что оборачивалось для последней очередной порцией вишен и пополнением ее коллекции вишневых косточек.

Фиделия каталась на карусели, которая крутилась вокруг своей оси, подобно земному шарику. Вот так и она когда-нибудь будет накручивать круги в поисках отца. Порой к ней на карусель подсаживались ее друзья-приятели. Но они в санатории надолго не задерживались. Всех их забирали в семьи, в Германию или Люксембург. Им незачем, как ей, путешествовать по свету.

Фиделии то и дело хотелось подержать в руках свой золотой слиток. Один из секретарей по доброте душевной доставал из сейфа слиток и позволял девочке поиграть с ним на ковре в кабинете, пока он обзванивал агентства по усыновлению детей в разных странах. Фиделия столько раз держала золотой слиток в руках, что могла описать его с закрытыми глазами. На одной грани был оттиск цапли, на другой номер FFMS 567. Эти буквы не давали ей покоя. Из этих инициалов складывались все ее имена! Фиделия Фифи Мэри Смит. А что значили эти цифры?

Однажды ее попыталась удочерить американская бездетная чета. Они специально к ней приезжали, и всякий раз она умудрялась обкакаться из вредности. Она опять убежала из санатория, но сторожа ее нашли и уговорили вернуться под тем предлогом, что ее пес Грязнуля и ее красный велосипед очень сильно по ней скучают.

Чемоданов у нее на чердаке становилось все больше и больше. Они были набиты придуманными воспоминаниями. Например, как она будто бы ездила в Лондон и там ходила на выставку гладиолусов. Или как падал снег желтого цвета, потому что к нему был подмешан песок из Африки. Снег этот быстро растаял, и, чтобы скрыть разочарование, она очинила точилкой карандаш и ссыпала в чемодан желтую стружку. Был у нее отдельный чемодан с углем. Когда у нее будет особенно скверно на душе, она разожжет костер и поджарит себе на огне вкусный тост.

Когда Фиделии исполнилось тринадцать лет, ей разрешили помогать туристам на соседнем горнолыжном курорте. Туристы угощали ее коктейлями, и ей нравилось это состояние легкого тумана в голове. Она стала подворовывать напитки в баре, чтобы с их помощью грезить о Южной Америке и их совместной жизни с отцом. Фиделия шнуровала и расшнуровывала ботинки горнолыжников, а они гладили ей волосы, и это ее немного напрягало.

Она часто садилась к мужчинам на колени. Ей нравились их комбинезоны.

Когда Фиделии исполнилось четырнадцать лет, она попросила отпустить ее в Линц. Ее прабабушки давно не было на свете. Она умерла через три дня после того, как послала Фиделии золотой слиток. Наверное, чувствовала приближение смерти. Зато Фиделия встретилась с сестрой прабабушки, которая многое помнила или думала, что помнит. Так, она слышала от своей покойной сестры, что мама девочки отлично готовила, особенно спаржу и спагетти. После этого Фиделия решила стать специалисткой по этим блюдам. Вот вернется в санаторий и будет царить на кухне.

Сестра ее прабабушки была давно прикована к инвалидному креслу. В воскресенье они решили прогуляться по безлюдному городу. Фиделия везла старую даму, а та рассказывала ей про золотой слиток и про то, как ее отец служил во французском городе Во, а потом приехал в Линц и сказал своей бабушке: «Больше всего на свете люди любят золото, поэтому я выкуплю свою дочь, у кого бы она ни находилась». Вместе они собрали все фамильные украшения. Они достались бы Фиделии по наследству, повернись все по-другому. Там были золотые часы на цепочке и замочек от прабабушкиной сумочки, золотое пресс-папье, изображавшее боевой корабль, и семь золотых колец, брошь в виде бабочки «мертвая голова», три золотые монеты эпохи Наполеона, а также панагия, хранившаяся в семье на протяжении трех поколений.

Все это золото отец Фиделии переплавил в один слиток и спрятал в специально нашитый внутренний карман брюк. Через год ее отец снова побывал в Линце. В тот приезд он сказал, что, по слухам, дочь находится в Швейцарии. Золотой слиток он вернул бабушке, так как теперь у него были другие планы. С одним слитком соваться к швейцарцам, у которых этих слитков сотни тысяч, бесполезно.

В пятнадцать лет Фиделия чувствовала себя такой одинокой и несчастной, что когда ее Грязнуля заболел, она чуть не утопилась в том самом пруду, где когда-то его подобрала. Она хорошо помнила, с каким удовольствием он плескался в воде. Может, счастье находилось на дне пруда? Зачем множить печальные воспоминания, когда их и так с избытком?

В шестнадцать лет ее совратил сын дантиста. Или она его. Она читала американские комиксы, оставленные туристами. Из них она почерпнула много полезных сведений о любви, сексе, морали, еде, машинах и пауках. У сына дантиста были кудрявые волосы, и звали его Густав, что сыграло свою роль.

Фиделия слушала иностранцев и мотала все на ус. Она выучила немецкий и французский, в честь родителей. С фрау Стриппс она говорила на местном диалекте, а с дантистом и его сыном по-итальянски.

Она научилась здорово кататься на горных лыжах. В один прекрасный день она так разогналась, что оказалась возле Больцано, в сосновом лесу, где можно встретить черный «Мерседес» и где для белых лошадей строят конюшни.

Когда ее Грязнуля сдох, она украла деньги, сделала из него чучело и спрятала в чемодан. Иногда она сажала его рядом с собой и гладила, вспоминая его веселый и добрый нрав.

С семнадцати до восемнадцати она в основном пила и мало что запомнила.

Она вышла замуж за сына дантиста, который без всякой необходимости заменил ей все зубы на искусственные — для рекламы собственного дела. Он пообещал, что однажды свозит ее в Нью-Йорк. Она знала, что это пустые слова, но ей и таких-то слов до него никто не говорил. Свой красный велосипед она повесила на стену в спальне. Она в нем больше не нуждалась, ну разве что для путешествия в мир грез.

В кинотеатре в Локарно она посмотрела фильм Рене «Ночь и туман» и после этого проплакала три дня. Она не сомневалась, что в толпе женщин, бегущих по

заснеженному полю, увидела свою мать. В коричневом платье в белый горошек, с кастрюлькой спаржи в руках. Или со спагетти? Что они там ели в Дахау?

В девятнадцать Фиделия родила. Вместе с Густавом, все еще ассистентом дантиста, они жили в шале под Эйденбергом. Она часто приезжала в санаторий и смотрела новый телевизор, одна в игровой комнате, кормя своего ребеночка и отпивая жирное молоко прямо из банки. За это время сменились три начальницы. Она уже толком никого не знала.

По воскресеньям она гуляла по лесу, подолгу останавливаясь перед тем или иным деревом. Иногда прихватывала с собой чемодан. Всё стало ей более или менее безразлично. Она катилась по наклонной плоскости. Как низко она скатилась? Три бизнесмена из Потсдама заплатили ей четыреста долларов за «акт милосердия». В наказание она истыкала себе грудь булавками.

Постаревшая фрау Стриппс устроилась на работу в приют для стариков близ Золдена. Ее ребенок то ли умер, то ли обрел новых родителей. Теперь она красила волосы и ногти в рыжий цвет. Ей нравилось уединяться в лесу с мужем Фиделии, ассистентом дантиста. Фиделия видела в бинокль, что они занимались непотребными вещами. При первом же удобном случае она упаковала чемоданы, сняла деньги с книжки и вскоре снова оказалась недалеко от Больцано, в том самом лесу, где когда-то пыталась воссоздать зыбкие воспоминания.

Она провела в Больцано неделю, две недели, месяц. Она понимала, что ее запасы «на черный день» не вечны. Ей очень не хотелось расставаться со своими чемоданами, но и таскаться с ними по свету было нереально. Она устроилась официанткой в кафе города Больцано. С ее знанием четырех языков (еще учила английский) она пришлась там очень кстати. Пока она работала, ее ребенок сидел на кухне в инвалидном кресле. Она сняла две комнатки. Всюду были разложены открытые чемоданы — на столе, на полу, под кроватью, — и в любой момент она могла изучать их содержимое: чучело собаки, пустые пузырьки из-под духов, вишневые косточки, инструменты, с помощью которых муж-дантист выдрал все ее зубы, желтую краску, слитую в чемодан из шести банок, иголки для шитья, «Анну Каренину», любовные письма родителей, которые она сама за них написала, сто свечных огарков, карты пустынь практически без опознавательных знаков, перегоревшие лампочки, сохраненные по причине острой жалости, осколки разбитого стекла, потерянные вещи, подобранные в локарнском кинотеатре, где, как ей показалось, она увидела свою мать в фильме «Ночь и туман», разбившиеся фарфоровые собачки, которые она собирала, тщась воскресить своего Грязнулю, открытки Рима со старыми особняками, перечни названий городов и стран, казавшихся ей экзотическими и манящими, песок с запахом моря, которое она никогда не видела своими глазами.

Подобно матери, она оказалась хорошей стряпухой. На оставшиеся деньги она открыла собственный ресторанчик под названием «Красный велосипед», который пользовался успехом. Наконец-то в Больцано появились настоящие спагетти. Весь город терпеливо ждал, сбудется ли мечта Фиделии. Она свято верила в то, что в один прекрасный день за столик сядет ее отец и она его накормит.

Перевод с английского Сергея Таска

S U M M A R Y

Elena Stishova — Irina Lyubarskaya — Kirill Razlogov
In search of trends
Kinotavr-2006.

Nina Tsyrkun
Tauromachia
Review of Ivan Vyrypayev's EUPHORIA (Russia).

Oleg Zintsov
With whom to share bread and drink vine
Review of Alexei Balabanov's IT DOESN'T HURT (Russia).

Evgeny Gusyatinsky
Neither brother nor stranger
Review of Alexandre Veledinsky's ALIVE (Russia).

Marina Drozdova
Everyday life available to everybody
Review of Ekaterina Grokhovskaya's THE MAN OF NO RETURN (Russia).

Natalya Sirivlya
Oh so many relations, nervous and bitten:
Review of Avdotia Smirnova's RELATIONS (Russia).

Irina Lyubarskaya
Sacrifice
Review of Kirill Serebrennikov's PLAYING THE VICTIM (Russia).

Dmitry Bykov
Playing the men
Review of Kirill Serebrennikov's PLAYING THE VICTIM (Russia).

Ivan Dykhovichny
Highway to nowhere
Commentary on today's relations between art house and mainstream.

Kirill Razlogov
Geopolitics of culture
National culture under globalization.

Natalya Trauberg
Advice and doubts
Commentary on «the tsar's jester» in the realm of utopias.

Jemma Firsova
Theatre of a single portrait
Photosession: photographer Valery Plotnikov.

Yury Norstein
Where we've come to?
Conversation with Larisa Malyukova on the fate of domestic animation and the main animation studio in Russia.

Dmitry Desyaterik
Cinema after Auswitz
Violence in reality and cinema after war experience.

Dmitry Desyaterik
Doors
Jean-Luc Godard's MASCULIN-FEMININ against reflections about sincerity in today's cinema.

Yury Bogomolov
Code of triumph of Katya Pushkaryova
The nature of success of the most popular Russian TV-series DON'T BE BORN BEAUTIFUL.

Sergei Tsyrkun
Stolypin without a «tie»
On TV-series STOLYPIN... MISSED LESSONS (Russia).

Andre Techine:
«I shoot every scene as a short movie»
The French filmmaker on his mastery.

Aleksei Yusev
Funny games
Political interpretation of a film.

Ilga Vitola
Wounded birds
Remembrance of the best years of Riga's documentary studio: Gvido Zvaigzne, Yuris Podnieks, Andris Slapins.

Elena Dolgopyat
Tea-drinking after death
Script.

Peter Greenaway
Gold
Excerpts from the book.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

06-36615

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

Тираж 1-го завода 3000 экз. E-mail: type@printshop13.ru http://www.printshop13.ru

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 31.08.06. Подп. к печати 20.09.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 15,09
Заказ 6874. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@hotmail.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

FESTIVAL DE CANNES

NINE ДЕВЯТЬ
SEVEN СЕМЬ
SEVEN СЕМЬ

ФЕДОР ЛАВРОВ
КЛАВДИЯ КОРШУНОВА
КАТЕРИНА ГОЛУБЕВА
ПАВЕЛ ЛЮБИМЦЕВ
АЛИСА ХАЗАНОВА
АНДРЕЙ КАЗАКОВ
ИГОРЬ ОВЧИННИКОВ
А ТАКЖЕ ЛЕОС КАРАКС

МЕТРОНОМ ФИЛЬМ.
СТУДИЯ ТЕЛЕКИНО
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
ФЕДЕРАЛЬНОГО АГЕНТСТВА
ПО КУЛЬТУРЕ
И КИНЕМАТОГРАФИИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПРОИЗВОДСТВО
АРСЕНА ГОТЛИБА
ФИЛЬМ НИКОЛАЯ ХОМЕРИКИ
СЦЕНАРИЙ ЮНИЙ ДАВЫДОВ,
НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ
ПРИ УЧАСТИИ АЛЕКСАНДРА
РОДИОНОВА.
ОПЕРАТОР-ПОСТАНОВЩИК
АЛИШЕР ХАМИДХОДЖАЕВ.
КОМПОЗИТОР ФЕДОР ЛАВРОВ.
ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ
ПРОДЮСЕР
ВЛАДИМИР ЛУЗАНОВ.
ЗВУК ВИНСЕНТ ВЕРДУ.
ЖУЛЬЕН РУАГ.
ХУДОЖНИК-ПОСТАНОВЩИК
ДЕНИС ШИБАНОВ.
ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ
СВЕТЛАНА ГАРПИНЧЕКО.
МОНТАЖ ИГОРЬ КИРЕЕВ,
КИРИЛЛ КОЗЛОВ.

Rambler ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ИНТЕРНЕТ-ПАРТНЕР

97 МИН ©2005 / МЕТРОНОМ ФИЛЬМ

WWW.977FILM.RU

Кандидат

С ВЛАДИМИРОМ ПОТАНИНЫМ

Только 1 из 16
получит место топ-менеджера
в компании «ИНТЕРРОС»
с начальной зарплатой
3 миллиона рублей в год,
остальным придется услышать
«ВЫ – УВОЛЕНЫ!»

КАЖДОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ
В 20:00 НА ТНТ

www.kandidat-russia.ru

ТЕЛЕКАНАЛ

junior tv

Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ № 7632 от 16.09.2003 выдана Минрегионом РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Ю.БОГОМОЛОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, М.ДРОЗДОВОЙ, Д.КОММА, И.ЛЮБАРСКОЙ, Е.МАЙЗЕЛЯ, А.МАШУКОВОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, К.РАЗЛОГОВА, В.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Сочи-2006: «Аплодисменты преждевременны?»
«Круглый стол» продюсеров
Венеция-2006: свободное плавание?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ПЕРЕГОН» Александра Рогожкина
«УРОКИ ВОЖДЕНИЯ» Джереми Брока
«СКОЛЬКО ТЫ СТОИШЬ?» Бертрана Блие
«СМЕРТЬ РАБОЧЕГО» Михаэля Главоггера
«СМЕРТЬ ГОСПОДИНА ЛАЗАРЕСКУ» Кристи Пуйю
«СНЫ О РЫБЕ» Кирилла Михановского

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ
МАРИЭТТА ЧУДАКОВА

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ИНГА ОБОЛДИНА
КОЛИН ФАРРЕЛЛ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Кино после Освенцима
Русский ответ Голливуду
Висбаден: лицом к реальности
Карловы Вары—2006

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

"Бункер": опыт арт-сериала
Архипелаг ГЛАМУР

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ВИКТОР ЕРОФЕЕВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Инна Туманян. Дневники
Дирк Богард. Автобиографическая проза
Элвин Тоффлер. РЕВОЛЮЦИОННОЕ БОГАТСТВО

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Катя Шагалова. ОДНАЖДЫ В ПРОВИНЦИИ

2 0 0 6